

# REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

---

## PABLO ANTONIO CUADRA



*¿A dónde va Nicaragua?*



---

## RAMÓN XIRAU

*Sobre Tirano Banderas*



---

## ALEJO CARPENTIER

*Por y contra el Surrealismo*

---

JOSEFINA VICENS  
*Los años falsos*

ELIZONDO/ULACIA  
*Poemas*

# INI audioteca augusto novaro

6 cabinas de audición  
circuito cerrado de audio  
biblioteca musical

adolfo prieto 133. col del valle. informes 523 2633. 523 3652. 523 4660



## GACETA UNAM

ORGANO INFORMATIVO DE LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

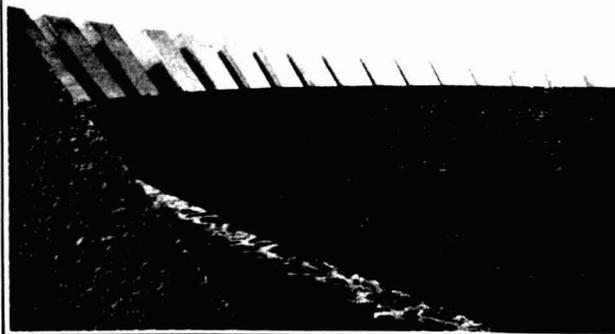
!!SOLICITALA LUNES Y JUEVES!!

## La expresión de la cultura universitaria a tu alcance

La Universidad Nacional Autónoma de México te invita a que asistas al Centro del Espacio Escultórico y disfrutes los eventos culturales (música, teatro, poesía, etc.) que presenta, enmarcados en un lugar con características arquitectónicas inigualables.

**CENTRO DEL ESPACIO ESCULTORICO**  
al sur de CU, junto a la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl.

**difusión cultural/UNAM**



## SUMARIO

Volumen XXXVII, Nueva Epoca, número 5 Septiembre de 1981

- Irlemar Chiampi:** Alejo Carpentier y el surrealismo: 2  
**Salvador Elizondo:** La belle Hélène: 11  
**Ramón Xirau:** Tirano Banderas y algunos asuntos más: 12  
**Danubio Torres Fierro:** Entrevista a Pablo Antonio Cuadra: presente y futuro de Nicaragua: 18  
**Fernando Savater:** Angustia y secreto (El diálogo entre filosofía y poesía en la reflexión de María Zambrano): 22  
**Leila Driben:** Vicente Rojo: Señales vueltas sobre sí mismas: 25  
**Manuel Ulacia:** Donde se habla de la unidad de las cosas: 29  
**Josefina Vicens:** Los años falsos: 30  
**José Balza:** Sobre Guillermo Sucre: 34  
**Guillermo Sucre:** (Algunas) transparencias: 37

### RESEÑAS

### LIBROS

- Bernardo Ruiz:** El perdido paraíso (*Agua quemada*, de Carlos Fuentes): 38  
**Enrique López Aguilar:** Volvamos a lo de ayer (*Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco): 39  
**Miguel Angel Flores:** La pasión de narrar (*Nocturno de Bujara*, de Sergio Pitlor): 40  
**Daniel Sada:** El concepto como metáfora (*El error*, de Francisco Segovia): 42  
**Carlos Oliva:** La infancia es diestra en el pavor (*Enveses y otros reveses*, de Juan Cunha): 44  
**Jaime G. Velázquez:** Situación de aventuras (*Lampa vida*, de Daniel Sada): 45  
**Humberto Guzmán:** "Un día es como un puñado de tierra" (*Mal de piedra*, de Carlos Montemayor): 46

### LETRAS

- Emir Rodríguez Monegal:** Saludo a Borges: 47  
**Julieta Campos:** No todos los gatos son pardos: 48

### MUSICA

- Juan Arturo Brennan:** Opera y operita: 50

### Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro /  
Secretario General Administrativo: C.P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la  
Rectoría: Dr. Jorge Hernández y Hernández / Abogado General: Lic. Federico Anaya  
Sánchez / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

### Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Administración: Juan Carlos García Monroy

Oficinas: Avenida Universidad 3002, México 20.

Teléfono 550 52 15 ext 3044

El pago a los colaboradores se realiza en Avenida. Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas.  
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 30.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 60.00  
Suscripción anual: \$ 300.00 (18.00 Dls. en el extranjero).

# Irlemar Chiampi

## ALEJO CARPENTIER Y EL SURREALISMO

“La connaissance du signe même à la connaissance de la chose”

Mabille, *Le Miroir du merveilleux*

La extraordinaria difusión de la “teoría de lo real maravilloso americano” de Alejo Carpentier ha suscitado una búsqueda laboriosa de sus orígenes teóricos y de sus raíces estéticas e ideológicas. Esa metáfora, cuya más conocida elaboración es la presentada en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), ha sido considerada por muchos críticos como un producto *ex nihilo*, o como el resultado de una intuición privilegiada que hubiese propiciado al escritor cubano la Revelación de la ontología de América Latina. Pero otros, no menos numerosos, trataron seriamente de investigar los posibles textos inseminadores de las teorías americanistas de Carpentier. Entre éstos, Emir Rodríguez Monegal advirtió, en los intersticios del famoso Prólogo, las coincidencias esenciales con el “merveilleux” surrealista, tal como lo formuló Breton en sus *Manifestos*. Klaus Müller Bergh identificó en la “mística americana” de Carpentier los ecos del nacionalismo y del afrocubanismo, asimilados a través del movimiento minorista cubano, amén de ciertos motivos surrealistas aprendidos en la obra pictórica de notables artistas europeos. Pedro Lastra señaló algunas coincidencias entre las proposiciones americanistas de Carpentier y las del chileno Francisco Contreras, expuestas en el proemio a su novela *El pueblo maravilloso* (1927). Emil Volek sugirió algunas similitudes entre la definición carpenteriana de la “esencia” de América y el “Wesen” de los expresionistas alemanes, en tanto que Carlos Rincón detectó residuos del pensamiento estético romántico en la otredad que asigna Carpentier al Nuevo Mundo. Roberto González Echeverría, más recientemente, ha comprobado que el sentido ontoteológico que Carpentier confiere a lo maravilloso americano proviene de la filosofía de Spengler.<sup>1</sup>

Precisamente debido a este afán por descifrar los secretos de la concepción de lo real maravilloso americano, sorprende la ausencia absoluta de investigación sobre sus fuentes teóricas surrealistas, posteriores a 1930. Ocho años antes de que Carpentier publicase el texto del Prólogo en *El Nacional* de Caracas (1948), Pierre Mabille publica *Le miroir du merveilleux* (1940), donde emprende el examen vertical de la noción que ocupaba el centro de la poética surrealista, pero que hasta la fecha carecía de una reflexión sistemática. Ya diez años antes, en *Egrégories ou la vie des civilisations* (1938), Mabille replanteaba el tema de la decadencia de Occidente para

augurar el nacimiento de una nueva civilización en América.<sup>2</sup>

Las teorías poética e histórica de estos dos libros son hoy imprescindibles para comprender la evolución del espíritu surrealista y la dimensión que el Nuevo Mundo asumió en el contexto de la modernidad europea, hacia el término de la segunda época del movimiento.<sup>3</sup> El examen paralelo de las reflexiones de Mabille y la teoría americanista de Carpentier revelará hasta qué punto el novelista cubano estuvo impregnado de las doctrinas y profecías de su viejo amigo de los tiempos vividos en Francia.<sup>4</sup> Esta deuda, como se ha de ver, no impidió que en sus ensayos Carpentier ajustase una perspectiva latinoamericana del sentido de nuestra cultura en Occidente o que, en sus textos de ficción, avanzase por sus propios medios hacia la expresión poética de lo real maravilloso americano.

Teniendo en cuenta que la teoría de lo real maravilloso americano de Carpentier desemboca en una concepción de la Historia de América, mi exposición invertirá el orden cronológico (y lógico) de las ideas mabilleanas: empezaré por la teoría poética de *Le miroir* para, luego, examinar la teoría histórica de *Egrégories*.

### El espejo de la iniciación

En el reverente prefacio a *Le miroir* (significativamente titulado “Pont Lévis”), observa Breton que Mabille se mueve “entre la pensée discursive appuyée sur les plus solides connaissances et le goût de scruter à longues antennes” (MM, 10). La estrategia del autor es, de hecho, equilibrar una vasta erudición (situada en los dominios de las filosofías herméticas, el psicoanálisis, la antropología, el ocultismo y el folklore) y una estimulante conjetura (y, no raro, la perplejidad) para promover una lectura doblemente iniciática de su libro. En una acepción religiosa, esa lectura se cumple en el itinerario antológico de la segunda parte del volumen (pp. 72-332), que presenta una colección de textos de varias tradiciones culturales y épocas, comentados y organizados según los motivos permanentes de lo maravilloso: la creación y la destrucción del mundo, a través de los elementos y de la muerte, el viaje maravilloso, la predestinación, la busca del Graal. Este itinerario —que el autor no pretende enciclopédico— ambiciona, sin embargo, mucho más: pretende orientar al lector en la aventura de acceso al lenguaje simbólico, que desde remotas edades hasta el presente ha expresado la inquietud del hombre ante el enigma del universo. La ordenación de los motivos funciona, así, como un periplo iniciático de sucesivas “pruebas” para el lector neófito. Ello explica, quizá, la enigmática metáfora del “castillo” (lugar del saber oculto), con que Mabille presenta el contenido de su li-

Este trabajo fue presentado en el Simposio “History and Fiction in the works of Alejo Carpentier”, en la Universidad de Yale, U.S.A., el 31 de Marzo de 1979. Agradezco al organizador, Roberto González Echeverría, la invitación.

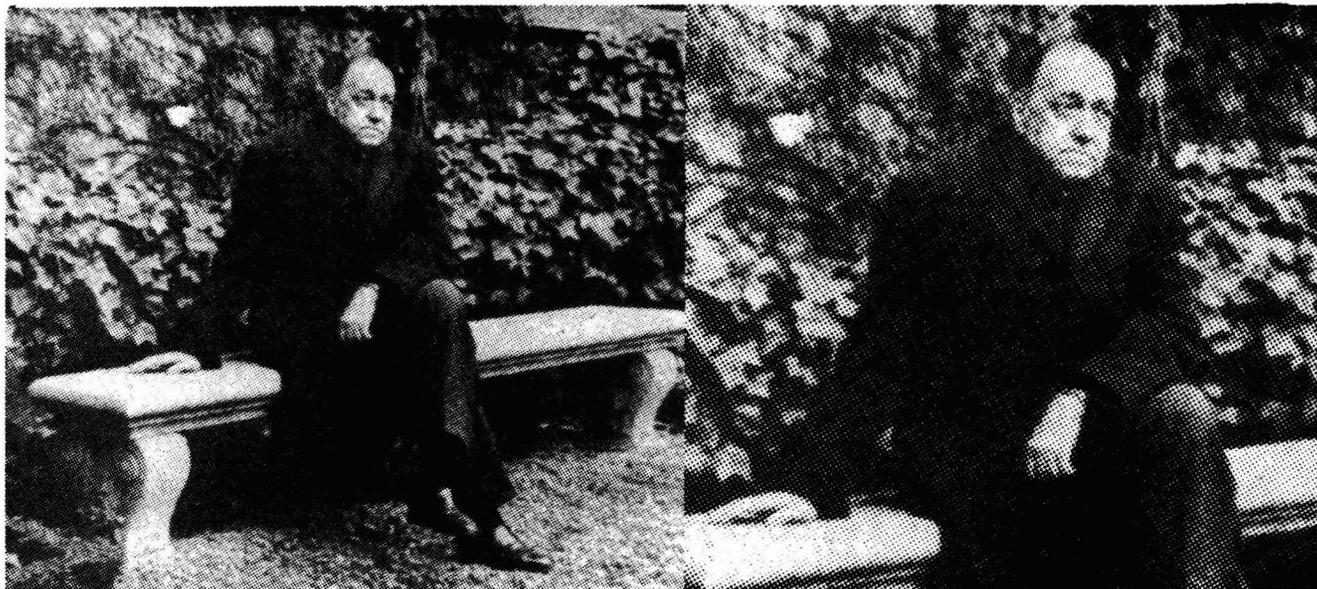
bro (pp. 17-19) y que Breton desplaza al propio texto que presenta anunciando un "puente levadizo". La otra forma de lectura iniciática se realiza en el plano teórico, en la primera parte del volumen (pp. 17-71), donde Mabille ofrece la instrumentación conceptual para acceder al "castillo" de los conocimientos mágicos de la segunda parte.

Una de las llaves que permite avanzar por el umbral del "castillo" es la discusión sobre el sentido etimológico del vocablo "maravilloso":

"Le dictionnaire enseigne que "merveille" dérive de "mirabilia" qui lui même dérive de "miroir". "Choses susceptibles ou dignes d'être regardées". On pourrait franchir le palier du latin et retrouver l'origine de la racine

terroger sur la nature exacte de la réalité, sur les liens qui unissent les représentations mentales aux objets qui le provoquent (...). Au-delà de l'agrément, de la curiosité, de toutes les émotions que nous donnent les récits, les contes et les légendes, au-delà du besoin de se distraire, d'oublier, de se procurer des sensations agréables ou terrifiantes, le but réel du voyage merveilleux est, nous sommes deja en mesure de le comprendre, l'exploration plus totale de la réalité universelle". (MM, 24)<sup>5</sup>

Contrariamente, pues, a la concepción dualista del pensamiento moderno, Mabille invoca lo maravilloso como inmanencia de lo real a fin de acreditar su interpretación decidi-



"mir" dans le sanscrit mais nous ne remonterons pas si loin. L'étymologie officielle paraît vraie encore qu'il faille s'étonner qu' "admirable" soit parvenu sans déformation alors que "merveille" a subi de si grands changements. Sans doute, dans les deux cas, le trajet a-t-il été différent: la diversité des peuples et des catégories sociales a joué.

Quoi qu'il en soit, autour de la racine "miroir" a prospéré une bien étrange famille: "mirer, se mirer, admirer, admirable, merveille et ses dérivés miracle, mirage, enfin miroir". Cherchant la définition du merveilleux, nous voici amenés au miroir, le plus banal et le plus extraordinaire des instruments magiques." (MM., 22).

La asociación *miroir-merveilleux* no es aquí un mero hallazgo filológico. Para Mabille, el espejo es un instrumento mágico porque en superficie bruñida el hombre descubre la posibilidad de superar la escisión entre materia y espíritu, a dudar del testimonio de los sentidos inmediatos, de las falsas certezas que la lógica ("domestique complaisante") propone. Lo maravilloso (lo extraordinario, lo que escapa al curso ordinario de las cosas) es la dimensión de fuerza o riqueza que puede ser *mirada, vista a través* de las ilusiones de los sentidos y las apariencias. El reflejo (la imagen invertida) niega la separación entre lo material y lo inmaterial y, por lo tanto, la irreductibilidad de los contrarios, para revelar así la esencial *analogía* que existe entre las representaciones mentales y los objetos, entre el hombre y el cosmos. (cf. 22-23).

"Ainsi, devant le miroir, nous sommes amenés à nous in-

damente monista de los fenómenos del mundo.<sup>6</sup> No se trata tan sólo de rechazar la convención culturalizada de los contrarios (percepción e imaginación, naturaleza y sobrenaturalidad), sino de reivindicar la omnipresencia de lo maravilloso en el seno de la realidad: "le merveilleux est partout"; está "dentro y fuera del hombre", "entre las cosas y los seres" (MM, 30-32). Somos incapaces, agrega Mabille, de captar esa totalidad en la cual cada forma, por humilde que sea, refleja la estructura del cosmos, porque nuestros sentidos se encuentran "entorpecidos por los hábitos de la vida cotidiana". (MM, 30)

### El viaje maravilloso

El concepto de lo maravilloso que Mabille recorta en la etimología del vocablo, asocia a la tradición esotérica de la analogía cósmica y encarna en la flamante ideología surrealista del monismo universal (sin dejar de utilizar el vocabulario sicologizante sobre los estados perceptivos), comparece, abreviado, en la definición que nos da Carpentier en su *prólogo*:

"...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exalta-

ción del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite".<sup>7</sup>

Como Mabile, Carpentier nos está hablando del prodigio immanente al mundo empírico y de la posibilidad de captarlo (revelarlo, iluminarlo) siempre que el sujeto se despoje de las construcciones de los sentidos inmediatos. La idea del "voyage merveilleux" se concentra en los adjetivos y adverbios (inesperada, privilegiada, inusual, singularmente, favorecedora, inadvertidas, particulares), que aluden a la extraordinariedad del modo perceptivo. En los sustantivos (alteración, revelación, iluminación, ampliación) se manifiesta, más precisamente, la noción mabileana de la inmanencia de lo maravilloso (que se "descubre" al sujeto en virtud de la "exaltación del espíritu").

Para desencadenar tal percepción privilegiada, Mabile recomendará en otro pasaje de su ensayo una exploración a través de los "*états psychologiques limites*, que peuvent être situés ou en deçà de la conscience, dans le rêve, ou au delà, dans une lucidité hyperconsciente surrationnelle (...)" (MM, 68). (El subrayado es de Mabile). Nótese que Carpentier se refiere, igualmente, a los "estados-límites" (que pone entre comillas: ¿aludiendo a Mabile?), aunque no precisa qué especie de actividad psíquica requiere el sujeto para "revelar" lo maravilloso. ¿Es la "exaltación del espíritu" un ejercicio orientado? ¿Es una práctica onírica o es consciente?. Si bien en el fragmento del Prólogo que reproducimos ciertas palabras como milagro, revelación, iluminación, parecen recortar el sentido de la emoción auténtica (del creyente, digamos) sólo el contexto del Prólogo desambigüizará las expresiones "estado límite" y "exaltación del espíritu" para situar los mecanismos de la liberación de los sentidos en el ámbito de la fe. Pero antes conviene seguir el razonamiento de Mabile sobre este tópico, puesto que convergirá, precisamente, hacia la valoración de la fe espontánea del creyente.

En sus abordajes iniciales de la liberación de los sentidos a fin de acceder a lo maravilloso, Mabile explica que los "troublants dépaysements" pueden buscarse o provocarse dentro de ciertas condiciones. Liberar la verdadera emoción supone abdicar de la reflexión ("le plan sordide du bon sens et de la logique". MM, 33), cancelar la voluntad analítica para recobrar la gran síntesis de los mecanismos universales (MM, 33), suspender la censura voluntaria de la mala conciencia (MM, 34). La conquista de esa lucidez interior por la sensibilidad ensanchada puede lograrse por ciertas vías, como "ceremonias mágicas, ejercicios síquicos que conducen a la concentración y al éxtasis, liberación del automatismo mental, simulación de actitudes morbosas" (MM, 35).

Estas proposiciones comparten, obviamente, el amplio espectro de los estados impulsivos inquietantes o actividades psíquicas — que van desde el mero sueño y el delirio hasta los estados mediuñnicos e hipnóticos, la histeria y la locura — que propugnaban los surrealistas para lograr la "descente vertigineuse" o la "promenade en pleine zone interdite".<sup>8</sup> Mabile corrobora aquí el principio surrealista de recuperación total de las fuerzas psíquicas y acredita el valor heurístico de los desórdenes sensoriales para acceder a la lucidez superracional. Su filiación a los postulados del movimiento se confirma aún más en su reconocimiento de las virtudes poéticas de las obras literarias y plásticas que materializan las imágenes de la clarividencia artificialmente obtenidas por vía de las alteraciones psíquicas (MM, 35). Las exploraciones surrealistas han tenido, según Mabile, "le mérite d'éclairer le problème de l'inspiration tenue jusqu'alors pour

un don divin, mystérieux et personnel. L'utilisation systématique du rêve, de l'écriture automatique, le rejet du contrôle réfléchi, l'abolition des barèmes artistiques ont permis de rejoindre les sources du merveilleux" (MM, 53).

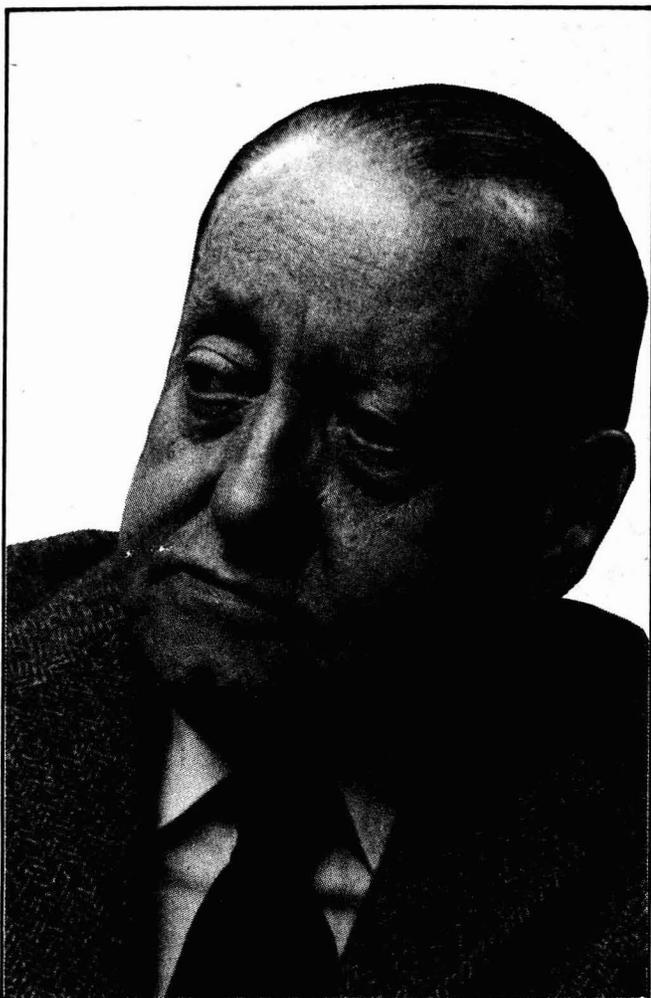
### Lo maravilloso surrealista

Son precisamente estas fórmulas de "fabricación" de lo maravilloso el objeto de los contundentes ataques que Carpentier dirige en bloque al surrealismo y a toda la tradición literaria europea que había inseminado el vanguardismo imagético del movimiento:

"Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes, de feria (...). Lo maravilloso obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi lluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O, todavía, lo maravilloso literario: el rey de la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo." (pp. 51-52)

La secuencia del Prólogo mostrará una virulencia creciente en los ataques a la imaginería surrealista (a la que se llegará a tachar de "taumaturgia burocrática"), especialmente a la del más reverenciado precursor del movimiento: el Conde de Lautréamont. Hay reiteradas referencias despreciativas a los *Chants de Maldoror*, así como una visión irónica de la yuxtaposición de realidades distintas en "el encuentro fortuito...", en el fragmento supra citado; en otros pasajes ridiculiza la codificación de lo fantástico de "el burro devorado por un higo", o incluso la falsificación de los poderes proteicos de Maldoror, etcétera.

Tal vez sean correctas ciertas deducciones que se han hecho sobre los móviles políticos que animaron la polémica de Carpentier con el surrealismo. Las referencias a Lautréamont contienen, para Emir Rodríguez Monegal, un ataque indirecto a Breton, hecho a través de la obra de su ídolo preferido. Carpentier, que en 1930 figuró entre los firmantes del ácido panfleto *Un cadavre* contra Breton, parece renovar en su Prólogo el ardor de la querrela política y estética que culminó en la escisión del grupo surrealista.<sup>9</sup> El tono hiperbólico de algunas tiradas, la caricaturización de los procedimientos imagéticos del surrealismo, la estrategia de elegir a Lautréamont como "chivo emisario" de los excesos del vanguardismo, revelan el propósito, demasiado subrayado tal vez, de asegurar una posición cuestionadora frente al movimiento. Sobre este punto hay que admitir una divergencia entre Mabile y Carpentier. Lo que éste niega, aquél ensalza como productos válidos de las virtualidades expresivas en la poesía moderna. Donde uno sólo reconoce síntomas ineludibles del decadentismo europeo, el otro descubre la única forma posible de salvación del poeta en un mundo degradado (cf. MM, 66). Lo que para Carpentier es pobreza imaginativa es, para Mabile, la agónica búsqueda del poeta moderno de "orientar le besoin de merveilleux pour qu'il soit une conquête del l'homme". (MM, 66)



Por más sinceros que sean los móviles políticos (implícitos) que estimularon estos criterios estéticos de Carpentier, no se puede, sin embargo, comprobar, en el núcleo argumentativo de su polémica con el surrealismo, una discrepancia sustancial con los postulados de *Le miroir*. La divergencia señalada —situada en el plano de la mera apreciación de los productos poéticos del movimiento— se parece a la de los teólogos de Borges, pues, como veremos, abriga una concordancia en lo esencial. Y es precisamente una cierta “teología” lo que reencauza la argumentación de Carpentier en la galería de los espejos mabilleanos.

### Lo maravilloso vs. lo fantástico

#### *La fe vs. la fantasía*

La acusación más vehemente que Carpentier esgrime contra la imaginación de los surrealistas es la ausencia de una fe auténtica para suscitar lo maravilloso. Para que el descreimiento no convierta el producto estético en una “artimaña literaria”, propugna la creencia del sujeto como condición para percibir los prodigios inmanentes a seres y objetos reales:

“Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco. Prodigiosamente fidedigna resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y*

*Segismunda*, acerca de hombres transformados en lobos porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina.” (p.53)

La secuencia de este planteamiento tratará, por un lado, de fijar la argumentación en torno a la idea de lo maravilloso naturalizado por la fe. Por otro, y complementariamente, servirá para ajustar una perspectiva antropológica para la tesis central del Prólogo (lo maravilloso existente en la realidad americana). Así, la referencia a la licantropía (que retoma la cita del epígrafe, extraída de *Los trabajos ...*: “Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina...”) responde a ese doble propósito: señala el error frecuente de la óptica racionalista, que considera un fenómeno extraño como inverosímil o improbable, y afirma que la sobrenaturalidad es aparental (hay una “manía lupina”); y, principalmente, sitúa lo maravilloso auténtico en la esfera de las creencias populares (hay gente que cree en las metamorfosis, luego la creencia traslada lo sobrenatural al mundo ordinario). La elección de la licantropía aquí no es, sin embargo, arbitraria. Más adelante, Carpentier vuelve a mencionarla, para reintroducir el *leitmotiv* de su Prólogo, la crítica al artificialismo de las metamorfosis de Maldoror y oponer a éstas los poderes licantrópicos de Mackandal, *creídos* por los negros haitianos. Si se recuerda que la licantropía es un tema clásico de la ficción fantástica, esta referencia deja suponer una línea divisoria entre el relato fantástico y el realista maravilloso, entre el relato que instaura (“fabrica”, diría Carpentier) lo sobrenatural para producir la duda y el miedo en el lector (v.g., el lobizón de la tradición fantástica) y el relato que busca naturalizar lo sobrenatural (v.g. la manía lupina asentada por el creyente o, como en *El reino*, la fe popular que incorpora los poderes licantrópicos de Mackandal a su sistema empírico). Carpentier no se ocupa en el Prólogo (o en cualquier otro ensayo) de elaborar tal oposición —son, más bien, sus textos de ficción los que la sostienen. Sin embargo, esa cuestión teórica atraviesa todo el Prólogo, pues de otra forma no se justificarían ni los reproches a la tradición literaria europea de “fabricación de lo maravilloso” (léase: tradición europea de lo fantástico), ya mencionados aquí, ni el propósito de dar al Prólogo el tono de un manifiesto en favor de una literatura comprometida con los prodigios reales americanos.

Antes de examinar cómo Carpentier aplica la premisa de lo maravilloso naturalizado por la fe popular en el corpus cultural de América Latina, conviene retornar a *Le miroir* para observar cómo Mabilie coincide con Carpentier al vincular la fe y lo maravilloso.

Ya hemos señalado que Mabilie atribuye un valor heurístico a ciertas prácticas de liberación de los sentidos para acceder al reino de lo maravilloso y expresarlo en signos poéticos. Tal posición no le impide, sin embargo, reconocer que lo maravilloso auténtico sobrevive en el alma popular, en los impulsos místicos (“les élans du mysticisme”), en suma, en la fe espontánea de la colectividad. Refiriéndose a la sistematización doctrinal que la religión opera sobre los ritos y mitos primitivos, para asignarles un fin moral, dice Mabilie: “Or le merveilleux suppose moins des solutions qu’une volonté constante d’exploration du domaine inconnu; le vrai croyant ignore cet inconnu dès qu’il possède la foi”. (MM, 49, el subrayado es mío. Carpentier dirá: “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe”). El argumento es, pues, el mismísimo que vimos en Carpentier: lo maravilloso es naturalizado por la fe espontánea del creyente.

## Lo maravilloso popular

Muchas y agudas observaciones de carácter antropológico y psicoanalítico nos ofrece Mabilie en el largo apartado de su ensayo (pp. 37-69) dedicado al examen de los rasgos de lo maravilloso popular. Me limitaré a los más relevantes para el tema presente.

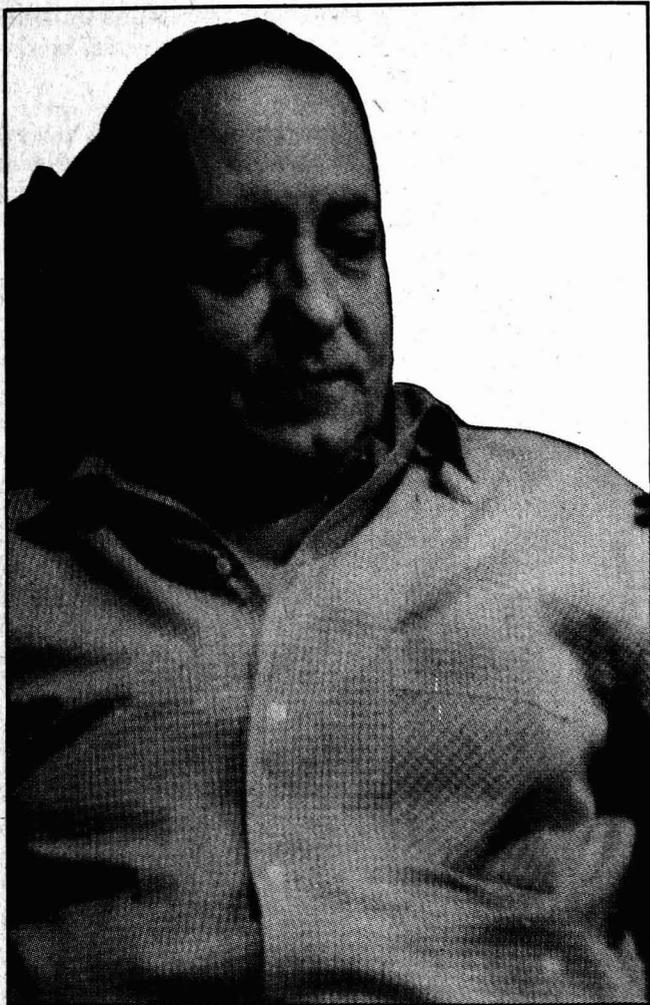
La importancia que Mabilie confiere a la fe para el conocimiento de lo maravilloso puede comprobarse en las dos vertientes correlativas en que avanza su reflexión. Una, que comentaremos más adelante, es la crítica a la modernidad desacralizada. La otra es la valoración del folclore como repertorio de representaciones del inconsciente colectivo. En los cuentos y leyendas, señala la recurrencia de imágenes y motivos que, por debajo del contenido histórico, y a pesar de las variantes locales, expresan una profunda identidad: "Ils expriment l'histoire réelle, la vie sociale telle qu'elle a existé, mais surtout ils reflètent les besoins passionnels permanents de l'espèce humaine". (MM, 37).<sup>10</sup>

La comprobación del carácter transhistórico y transcultural de los motivos de lo maravilloso lo lleva a fundamentar su teoría poética en el vínculo inextricable de los relatos populares con los mitos religiosos. La tesis de Santyves (los relatos y tradiciones populares son ecos de ritos religiosos arcaicos que han perdido poco a poco su carácter sagrado) le sirve para corroborar sus indicaciones sobre las marcas indelebiles del contenido mágico primigenio en los cuentos infantiles (cf. MM, 42-46). Examina, igualmente, el papel de la religiosidad primitiva en la permanencia de lo maravilloso; la supervivencia de preocupaciones rituales en juegos y costumbres; la significación hermética preservada en cuentos, a pesar de su atenuada gravedad iniciática; el rescate de la dinámica simbólica arcaica incluso en mitos europeos recientes. (MM, 47-51)

En el contexto de tal apreciación sobre la perennidad de la simbólica colectiva, Mabilie no pierde ocasión para reprochar la explotación literaria individual de lo maravilloso popular: las reglas, convenciones técnicas, los artificios formales y de estilo disminuyen el valor mágico, la fuerza emotiva original que autentifican las imágenes-clave de las tradiciones primitivas (cf. MM, 51-52). "Le merveilleux pris au peuple — agrega Mabilie —, devenu l'occasion d'oeuvres individuelles, s'affaiblit. La volonté des auteurs d'atteindre à un plus haut degré de perfection par des règles conventionnelles de l'expression diminue l'émotion et le mystère véritable." (MM, 51)

Esta crítica — como se ve, bastante similar a la que Carpentier dirige a los poetas surrealistas y a la tradición europea de lo maravilloso — tiene por objeto la literatura de expresión grandilocuente, de estilo noble y mayestático, de imágenes "bellas", "líricas" y "distinguidas" (cf. MM, 51-52). Mabilie no menciona nombres, pero es obvio que, al referirse a los "fournisseurs de musées", a los "gardiens d'académie" (MM, 53), su blanco son los mismos literatos que sus contemporáneos surrealistas atacaban, por lo menos desde el panfleto colectivo *Un cadavre* (1924), dirigido contra Anatole France (y luego Barrés y Loti).<sup>11</sup>

Más interesante que esa distinción crítica entre lo popular y lo artificial de mala calidad, es la que, de paso, propone Mabilie entre lo fantástico y lo maravilloso. En las primeras definiciones de la inmanencia de lo maravilloso, dice, refiriéndose al lector ávido por desvelar la realidad total de un universo incomprensible: "Il voudrait distinguer avec certitude le merveilleux véritable du fantastique, de l'étrange, des illusoirs miroitements. Or l'ivresse de la découverte, le



La valoración de la búsqueda artificial de lo maravilloso y a la par de la creencia espontánea no guardan aquí una contradicción cualquiera. Al contrario, hay una justa demarcación de los límites entre la actividad poética (que supone el desarrollo de las facultades oníricas e imaginativas, pero bajo el control de la razón), la creencia espontánea — ésta descomprometida de los mecanismos racionales — y hasta de la(s) religión(es) que reduce(n) el campo de lo maravilloso al erigir sus dogmas y preceptos morales. Además, recordemos que si Mabilie acredita los métodos surrealistas de inspiración, es porque destaca su poder de "rejoindre les sources du merveilleux" (MM, 53). O sea: de retornar a las fuentes originales de la fe primitiva, de recuperar los impulsos pasionales reprimidos por la racionalidad. Más adelante, agrega: "ce sont les novateurs qui continuent la grande aventure. En écoutant plus attentivement la dictée de leur inconscient, ils entendent mieux la voix de l'univers et peuvent espérer ainsi étendre le domaine du merveilleux collectif". (MM, 53). Al admitir esta función del poeta moderno — que Carpentier prefirió negar — Mabilie expresa una opinión crítica menos vulnerable, puesto que preserva las instancias (la popular, la culta) en que una cultura se manifiesta, sin desestimar su posible conciliación. En cuanto a las fuentes de lo maravilloso, Mabilie señala a la cultura popular como *locus* privilegiado donde subsisten la fe primitiva y las expresiones más fidedignas de las inquietudes de la humanidad. Carpentier, como se sabe, confirmará integralmente esa tesis en su enaltecimiento de los mitos y leyendas americanos.

dépassement vrai crée par la vue d'horizons élargis, se confondent aisément avec des émotions de qualité inférieure que les artifices littéraires, les parodies coupables peuvent provoquer." (MM, 21)

Esta línea divisoria —que ya reencontramos en el Prólogo de Carpentier— es retomada en un libro posterior, donde insiste Mabilie: "Je ne saurais trop protester contre l'assimilation du merveilleux à l'allégorie, au fantastique, aux fantômes à bon marché" (*La merveilleux*, 71). La distinción entre fantástico y maravilloso —que Breton señaló como uno de los pilares teóricos de *Le miroir*<sup>12</sup>— es, sin duda, imprescindible para el concepto de lo maravilloso immanente a la realidad (humana, cultural, cósmica) que propugna Mabilie y que Carpentier reinterpretará como un privilegio exclusivo

construida a lo largo de la argumentación (auténtico vs. artificial; fe vs. descreimiento; maravilloso vs. fantástico). Así, cuando Carpentier compara el folclore danzario europeo, que "ha perdido todo carácter mágico o invocatorio", al americano, que encierra "un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciativo" (p. 55), la oposición de los dos universos culturales trata de recubrir la polaridad sagrada/profano anunciada anteriormente en torno al tema de la fe.

Una oposición muy similar a ésta encontramos en *Le miroir*. Cuando Mabilie señala la importancia de las tradiciones populares para apreciar la supervivencia de lo maravilloso, confiesa: "Amené à faire ce travail à relire les textes les plus célèbres de la civilisation occidentale, j'ai constaté leur



de América Latina.

Conviene pasar ahora a otra línea divisoria que, para ambos escritores, permite determinar el foco originario (geográfico) de lo maravilloso.

### Culturas primitivas vs. Modernidad desacralizada

Cuando Carpentier enaltece en su Prólogo una serie de realidades americanas —las históricas y culturales, más que las naturales<sup>13</sup>—, saturadas de magia y sortilegios, la lógica de la argumentación precedente, aumentada por el fervor entusiasta por nuestra singularidad, conquista inmediatamente nuestra adhesión. ¿Cómo no reconocer en el licantrópico Mackandal o en Bouckman, el jamaquino ilustrado e iniciado en el vudú, el impulso de una fe auténtica capaz de promover el cambio de la Historia? ¿Cómo no asentir ante el prodigio arquitectónico de la ciudadela La Ferrière, en Haití, construida con requintes estilísticos occidentales y según los rituales del vudú? ¿Cómo no admitir que la historia de un continente que fragua un rey negro y afrancesado en pleno siglo XVIII, sólo puede constituir una "crónica de lo real maravilloso"? ¿Cómo negar que la sarta de buscadores de Eldorado se explica por el llamamiento visionario del Nuevo Mundo? Sobre todo, ¿cómo no atribuir a estos extraordinarios personajes, hechos y objetos culturales americanos una energía singular de que carecen los europeos?

Es fácil ver que para arribar a esta tesis culturalista, el discurso persuasivo de Carpentier subsume en un único par opositivo (América vs. Europa) toda la serie de oposiciones

pauvreté comparée aux richesses du folklore universel" (MM, 53). Estas riquezas se preservan, según el autor, tanto en las tribus salvajes como en los países situados en medio de esas grandes estructuras políticas y económicas que son las naciones modernas. (MM, 38). En otro pasaje Mabilie identifica esas regiones periféricas situadas al margen de la modernidad: "Je pense à l'Irlande, à la Bretagne, à la Forêt Noire, à certaines régions de l'Espagne" (MM, 50). La diferencia, explica, se debe al desarrollo histórico que tiende a la unificación y que implica, fundamentalmente, la profanación —en sentido literal, paso de lo sagrado a lo profano—, ley esencial de la Historia, que marca la progresiva pérdida de la gravedad iniciática de los ritos primitivos (MM, 38 y 48).

Los textos citados en *Le miroir* (sobre todo en la segunda parte) confirman, igualmente, ese enfoque diferenciador entre las culturas modernas y primitivas, ampliando considerablemente el área geográfica que constituye la "periferia" de la modernidad. Textos anónimos oceánicos, africanos, asiáticos, islandeses, de la América negra y de la América precolombina, sobrepasan, en número y variedad de motivos de lo maravilloso, los textos elegidos entre los escritores europeos.

Las referencias al vudú haitiano y a las cosmogonías mesoamericanas (MM, 47, 89-91, 101-2, 155-65, 185-90, 200-3) muestra que, para Mabilie, las culturas negra y autóctonas de América encierran, entre otras, lo maravilloso. Sin embargo, en *Eglogues ou la vie des civilisations*, que examinaremos en seguida, Mabilie había asignado a América un puesto de relieve en el contexto occidental. En todo caso, considera-

das las formulaciones de *Le miroir*, cumple señalar que Carpentier reduce, por un lado, el ámbito geográfico propuesto por Mabilille, cuando privilegia a América como universo paradigmático de lo real maravilloso: "...es por que la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está lejos aún de haber agotado su caudal de mitologías". (Prólogo, 56) Pero, por otro lado, al invocar estos elementos históricos, sociales y naturales, Carpentier amplía el repertorio de rasgos prodigiosos que Mabilille sólo encuentra en las mitologías afroamericana e indígena:

En esta doble operación subyace, sin embargo, una cierta concepción de la Historia, de la cual Mabilille nos da una fecunda versión para el americanismo de los años cuarenta.

### América: el "Egrégores" de la posmodernidad

La diferencia que se establece entre las culturas periféricas y la cultura moderna se vincula, naturalmente, al gran tema de la decadencia europea. A este tema obsesivo del pensamiento histórico y filosófico del período de entreguerras (desde la aparición de *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler), Mabilille contribuye, en *Egrégores ou la vie des civilisations* (1938), con una singular reflexión que incorpora elementos del discurso hermético para discutir los mecanismos del cambio histórico. Y, lo que es más estimulante para las expectativas latinoamericanas de entonces, el Nuevo Mundo es considerado como el embrión de un promisor "egrégores" en la era posmoderna.<sup>14</sup>

Un "egrégores" —explica Mabilille, utilizando el vocabulario de los herméticos— es "le groupe humain doté d'une personnalité différente de celle des individus qui le forment" (EG, 29). Las civilizaciones, o "egrégores" complejos, son agrupaciones humanas que se forman sobre la base de concepciones del hombre, de las relaciones sociales y la naturaleza que las organizan como sistema coherentes de jerarquización de valores (EG, 36-7). Tras señalar la importancia de las ciencias secretas (en los sistemas numerológicos, escritural, de medidas del tiempo, espacio y materia) (EG, 39-41) en la vida de un "egrégores", Mabilille analiza su evolución, observando su homología con los organismos vivos. La fe, la emoción, los impulsos pasionales de los comienzos marcan su nacimiento; en su madurez, estos son desplazados por dogmas, hábitos y códigos morales, que disocian la vida colectiva y los mitos originales. Sobreviene la debilitación cuando nada expresa ya las necesidades vitales del hombre, y las crisis sucesivas y las guerras surgen como síntomas del inexorable deterioro (EG, 42-51). Al exponer esta concepción vitalista de la Historia, Mabilille señala la consonancia de los mecanismos continuo y discontinuo en el proceso (EG, 42-3), para insistir en su homología con los mecanismos cósmicos y naturales. Criticando la concepción materialista de la Historia, por atribuir un valor absoluto a los factores socio-económicos (EG, 54). Mabilille procede a demostrar que la periodicidad de las mutaciones históricas obedece a dos mecanismos asociados: el del espacio y el del tiempo, ambos regidos por el ritmo cósmico del sistema solar.<sup>15</sup> Según el mecanismo temporal hay una correspondencia entre la vitalidad de un "egrégores" y el tiempo que dura la precesión de los equinoccios (EG, 56). El mecanismo espacial actúa en la trayectoria geográfica de una civilización, que obedece a una orientación del este al oeste, de modo inverso al movimiento de la rotación terrestre (EG, 59).<sup>16</sup>

Aunque el flujo de las migraciones sea discontinuo (con expansiones y retracciones), el desplazamiento hacia el oeste es fatal: de Asia Central al Asia Menor, Europa y América, esta transferencia, en la que interviene la energía cósmica, marcará la completa destrucción de Europa dentro de un siglo. (EG, 61).

No cabe discutir aquí ni la viabilidad de las profecías de Mabilille, ni el valor científico de su teoría de las culturas. Pero vale la pena (re)identificar en sus profecías la coincidencia entre su perspectiva americanista y la de Carpentier. En el capítulo final de *Egrégores*, titulado: "Afloramiento del alba", tras examinar el proceso de la decadencia de la civilización cristiana (2a parte) y el sentido de la guerra civil española (3a parte), Mabilille anuncia el nacimiento del nuevo "egrégore" en México:

"Trois cents soixante années étant écoulées, les vainqueurs de l'Amérique sont amenés à demander asile aux peuples qui ont subis leurs assauts les plus meurtriers (...) Le Mexique où emerge encore dans un ciel flamboyant les anciens temples du soleil, où les races se sont mêlées à l'avantage de l'Indien régénéré, s'appête à accepter fraternellement la charge de mener à bien l'oeuvre de renouveau (...). Le cours des siècles ayant donné à l'Atlantique la valeur qu'eut jadis la Méditerranée, il se constitue là-bas un ensemble humain capable de supporter la charge d'une civilisation." (17) (EG, 183).

Es, por tanto, el "alba americana" que reúne las condiciones propicias para la realización del "Mito Inmenso" que los surrealistas anhelaban construir a través de la "revolución permanente". Nada parece sin embargo, explicitar la conexión entre América y lo maravilloso. Pero, en el mensaje final de *Egrégores*, Mabilille explica que el Nuevo Mundo propiciará la anulación de las antinomias y dualismos que disocian a los hombres y que permitirá la plenitud del soñado monismo, la unidad de espíritu y materia (EG, 185-6). Si recordamos que es la concepción monística la que preside la teoría de lo maravilloso en *Le miroir*, el "egrégores" americano encarna, precisamente, la conjunción entre la realidad y la maravilla —que reencontramos como fundamento de la propuesta carpenteriana de un "nuevo comienzo" americano.<sup>18</sup>

### La magia de Haití

Una cuestión insoslayable cuando se investigan los orígenes del proyecto estético-ideológico de Alejo Carpentier es el por qué de la elección de Haití como foco de la revelación de lo real maravilloso americano ("A fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henry Christophe... Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, etc. Prólogo, 51). Y, principalmente ¿por qué es Haití el polo de referencia para la crítica al surrealismo? ("...me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años.", p. 51). Más adelante, tras señalar la carencia de una mística en los artistas europeos, dice: "Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso." (p. 54) La respuesta parece obvia en el nivel de la causalidad de los argumentos aportados: Haití está para lo maravilloso auténtico y la fe, así como Europa está para lo maravilloso fabricado y el descreimiento.



Pero la cuestión persiste, y asume otras proporciones, si consideramos que el elemento mágico de la cultura haitiana (el vudú) —que interviene en la causalidad de los hechos históricos narrados en *El reino* tiene un equivalente en la cultura cubana (el ñañiguismo). Y, sin embargo, este último no ha sido explotado en su complejidad antropológica en la novela anterior; *Ecué-Yamba-Ó!* (1933). ¿Por qué pudo, entonces, la cultura haitiana proveer a Carpentier las bases para el discurso poético de la Historia que abre con *El reino* una nueva etapa en su trayectoria ficcional?

El viaje a Haití, a fines de 1943, es, sin duda, un hito decisivo en la biografía literaria de Carpentier, pero, al contrario de lo que dejan suponer tanto el texto del Prólogo como sus declaraciones en entrevistas, esa experiencia se resiente aun de su contradictoria forma de aproximación al surrealismo. En el mismo Haití mágico, donde Carpentier identifica las esencias americanas, que habrían de justificar sus críticas al surrealismo, habían arribado, poco antes, dos conocidos personajes franceses, igualmente dispuestos a enaltecer los prodigios americanos. Uno de ellos es Mabilie, que viene en 1941 como agregado cultural en Port-au-Prince (para fundar el Instituto Francés) y muy interesado, seguramente, en confirmar, por la experiencia directa, sus informaciones librescas sobre los rituales del vudú.<sup>19</sup> El otro es Breton, que volviendo desde México, en 1942, y camino a Francia, es invitado por su viejo amigo a dar una serie de conferencias en Haití. Evocando este encuentro, Breton recuerda la asiduidad y devoción con que Mabilie frecuentaba los *houmphors* (templos), donde era recibido con notable simpatía por el

*houngan* (sacerdote), en ocasión de las ceremonias del rito. Recuerda, también, su capacidad de entendimiento de las posesiones y, sobre todo, su capacidad de plena comunión con aquellos grupos étnicos y culturales tan diversos del suyo. (Prefacio a MM, 13-4).

En cuanto al propio Breton, parece que su actitud ante las peculiaridades de Haití no fue menos comprensiva.<sup>20</sup> En sus conferencias seguidas con fervor por la audiencia *créole* —ponderó las diferencias entre la herencia étnica de los haitianos y la civilización occidental para alertar contra la amenaza de las fuerzas civilizadoras al genio autóctono del pueblo haitiano. Resumiendo al vigoroso mensaje de Breton, dice Anna Balian: “He extols the Haitian’s power to amalgamate his African animism with the aboriginal voodoo cult and the best in Christian mysticism, capturing the asestial forces of the three in a single potent vision of the unity of the material and the spiritual, of the affective and the rational, and producing a deepening sense of reality.”<sup>21</sup>

No pretendo, con estas indicaciones, exagerar el estímulo surrealista para el enfoque carpenteriano de la magia de Haití. El interés del escritor cubano por este país es anterior a la visita de Mabilie y Breton y la conferencia que pronunció, en ocasión de su visita a Port-au-Prince, ya adelantaba el núcleo de la versión que daría posteriormente en *El reino* de la historia y los prodigios culturales de Haití.<sup>22</sup>

Vale la pena insistir, sin embargo, que tal versión —así como sus prolongaciones a lo maravilloso de América— arranca por varios de sus meandros teóricos de los postulados surrealistas. Suscita perplejidad, pues, que sea precisamente la cultura haitiana —tan reverenciada por un poeta y un ensayista del movimiento surrealista— la que vista como guía para un proyecto americanista y anti-surrealista.

No ignoro que Carpentier rectificó sus críticas al surrealismo y que reconoció el aporte de este movimiento para su entendimiento de las “texturas” del mundo americano.<sup>23</sup> Sin embargo, la omisión de cualquier referencia del escritor cubano, en sus escritos, a sus contactos con Pierre Mabilie y a las teorías poética e histórica de este notable ensayista del surrealismo, provoca mucha perplejidad en el estudioso de su obra. Los mecanismos de esta censura pueden, acaso, ofrecer interesante material de reflexión sobre las conflictivas, y hasta dolorosas, relaciones entre el escritor latinoamericano y la cultura europea.

#### Notas

1. Emir Rodríguez Monegal. “Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*”. En *Asedios a Alejo Carpentier*. ed. Klaus Müller-Bergh, pp 101-132. Santiago de Chile: Universitaria, 1972; Klaus Müller-Bergh. “Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier”. *Ibidem*, pp. 13-38; Pedro Lastra. “Aproximaciones a *Ecué-Yamba-Ó!*”. *Ibidem*, pp. 40-51; Emil Volek. “Realismo mágico: notas sobre su génesis y naturaleza en Alejo Carpentier”. *Nueva narrativa hispanoamericana*, no. 2 (1973), pp. 257-74; Carlos Rincón. “Sobre Alejo Carpentier y la poética de lo real maravilloso americano”. *Casa de las Américas*, No. 89 (1975), pp. 40-65; Roberto González Echeverría. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

2. Pierre Mabilie. *Egrégores ou la via des civilisations*. Paris: Jean Flory, 1938 (reedición: Paris: Le Sagittaire, 1977); *Le miroir du Marveilleux*. Paris: Le Sagittaire, 1940 (reedición: Paris: Minuit; 1962, con prefacio de André Breton). Utilizaremos aquí la primera edición de *Egrégores* y la segunda de *Le miroir*, con las siglas EG y MM, respectivamente. La bibliografía de Mabilie incluye, entre otros, los siguientes títulos: *La construction de l’homme*. Paris, Jean Corti, 1937; *Le merueilleux*. Paris: Quatre Vents, 1946; *Initiation à la connaissance de l’homme*. Paris: P.U.F., 1949. Entre 1934 y 39, Mabilie publicó artículos en *Minotaure*; entre 1942 y 44 en *V V V*; y en *Neon* en 1948. En *Cuadernos hispanoamericanos* aparecieron: “El afloramiento del alba”, año I, No. 2 (1942), pp. 33-45 que corresponde al último capítulo de *Egrégores*; “Del Nuevo Mundo”, año II, No. 5 (1943), pp. 94-110; “La Manigua”, año III, No. 4 (1944), pp. 241-56; “Conjunción necesaria. Modalidades

morfológicas europeas y americanas", año V, No. 2 (1945), pp. 32-44; "Luz y sombra en el camino", año VII, No. 1 (1948), pp. 79-90.

3. Las épocas del movimiento surrealista pueden delimitarse de acuerdo a la aparición de los *Manifestos* de Breton: 1924-1930; 1930-1942; 1942-1954. Cf. G. Durozoi y B. Lacherbonnier. *Le surréalisme. Théories, thèmes, techniques*. Paris: Larousse, 1972.

4. La amistad entre Mabilille y Carpentier aparece registrada en *Le miroir* (p. 201), donde el Autor agradece al amigo cubano la traducción del español de unas encantaciones aztecas (estos textos son recopilados en el libro posterior *Le merveilleux*, pp. 61-4). En conversación mantenida conmigo, por ocasión del simposio "History and Fiction in the Latin American Narrative" (Universidad de Yale, New Haven, del 30 al 31 de marzo, 1979), Carpentier afirmó haber conocido a Mabilille en París, en 1937 y estrechado la amistad cuando posteriormente compartieron una tienda de campaña en el sur de Francia; la amistad se prolongó en América (Carpentier que había fijado residencia en Francia desde 1928, retorna a Cuba en 1939, y Mabilille se trasladó a Haití en 1941, cuando la ocupación germánica de Francia), cuando se reencuentran en Port-au-Prince a fines de 1943 (la importancia de Haití para ambos escritores será discutida más adelante). Un nuevo reencuentro se da en México, 1944 (de Haití, Mabilille va a México, donde permanece entre 1944-46; Carpentier va allí de vacaciones), cuando el escritor cubano le ayuda a publicar *La construction de l'homme*, por la Cia. General de Ediciones.

5. T. Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970, p. 62) cita el mismo pasaje y recomienda la lectura de *Le miroir* como un penetrante estudio de lo maravilloso como fenómeno antropológico.

6. Sobre el monismo como "filosofía del surrealismo" véase: Durozoi y Lecherbonnier, *op. cit.*, pp. 84-7. Sobre la doctrina de la inmanencia para los surrealistas, véase: F. Alquié. *Philosophie du surréalisme*. Paris: Flammarion, 1977.

7. Carpentier. Prólogo a *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1975, p. 53. Seguiremos esta edición para las citas subsiguientes.

8. A. Breton. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1969, p. 92.

9. Carpentier va a Francia como exiliado político de la dictadura de Machado en 1928, ayudado por Robert Desnos. Hasta 1930 participa activamente del movimiento surrealista, que por entonces había adquirido "droit de cité". Por ocasión de la disputa interna en el grupo, que envolvió la cuestión de la solidaridad a los postulados revolucionarios y estéticos del bloque socialista, Carpentier acompaña a los disidentes de Breton, que optaron por suscribir tales postulados. Para otros detalles de este episodio, véase el artículo de Rodríguez Monegal, ya citado, sobre todo pp. 103-9.

10. Las observaciones de Mabilille sobre la relación mito/cuento, sobre el valor ontogenético de las cosmogonías narrativizadas y sobre la imaginación del niño (MM, pp. 46-57) revelan una inteligente aplicación de la antropología de su época, del psicoanálisis freudiano y de Psicología de Piaget. Más notable aún son sus análisis sobre la constancia de ciertos elementos del cuento maravilloso, sus variantes históricas y sus orígenes mítico-religiosos (MM, 39-41; 47-9; 54-5; 165), que confirman los estudios de V. Propp sobre el tema (*Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1977 y *Raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974, cuyas primeras ediciones en ruso son de 1928 y 1946, respectivamente).

11. Cf. M. Nadeau. *Documents surréalistes*. Paris: Seuil, 1946, pp. 11-15. Suscriben el panfleto Ph. Soupault, p. Eluard, Breton y Aragon.

12. Breton apuntó esa distinción para la teoría poética de *Le miroir*: "Le merveilleux, nul n'est mieux parvenu à la définir par opposition au "fantastique" qui tend, hélas, de plus en plus à le supplanter auprès de nos contemporains. C'est que le fantastique est presque toujours de l'ordre de la fiction sans conséquence, alors que le merveilleux luit à l'extrême pointe du mouvement vital et engage l'affectivité tout entière." (prefacio a MM, 16).

13. En el Prólogo hay referencias a lo maravilloso natural de América. En un ensayo posterior, de 1964, "Problemática de la actual novela latinoamericana", Carpentier señala los "contextos de distancia y proporción" que completan, con los aspectos telúricos, el elenco de las realidades prodigiosas de América. (cf. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967, pp. 24-6).

14. Al señalar los vínculos de la teoría americanista de Carpentier con las reflexiones de Egrégores no pretendo negar el contenido spengleriano de dicha teoría. Roberto González Echeverría, en su *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (pp. 54-60 y 122-6) discute las relaciones entre el ideario carpenteriano, la filosofía de Spengler y el surrealismo, para concluir que la vocación universalista de este movimiento no ha podido proveer las bases para el "nuevo comienzo americano", a que aspiraba el escritor cubano hacia 1949. El pensamiento de Spengler, al contrario, propiciaba la noción de cultura, favorable al deseo de la autonomía latinoamericana en Occidente (cf. sobre todo p. 56 y 59). Lo que pretendo rectificar aquí es que, si Carpentier postula lo real maravilloso en el marco de la concepción spengleriana de la Historia, lo hace mediante la versión que presenta Mabilille de tal concepción. No es casual, además que Carpentier (que conocía la doctrina de Spengler desde la traducción de *La decadencia de Occidente*, al español, en

1923) se ocupe, sólo en 1941, en una serie de artículos para *Carteles*, del "Ocaso de Europa". En éstos comparece, entre otros motivos netamente mabilleanos, la teoría astrológica del desplazamiento del sol hacia Occidente, para justificar el augurio del "nuevo comienzo americano" (Cf. *The Pilgrim*, pp. 39-41). Sobre la astrología cultural de Mabilille, véase más adelante.

15. El "discurso de las similitudes", que propugna Mabilille para definir las relaciones entre el hombre y el cosmos, se enfrenta, evidentemente, a la concepción marxista del determinismo económico en los fenómenos sociales e históricos. Sus críticas al reduccionismo marxista aparecen en diversos pasajes de sus obras (sobre todo MM, p. 41 y EG, pp. 31 y 54).

16. Esta tesis comparece en dos textos más de Carpentier. En el enigmático epílogo de "Viaje a la semilla" (1944) alude al "alba americana" y la muerte de Europa: "Pero nadie prestaba atención al relato (sobre la muerte de la Marquesa de Capellanías), porque el sol viajaba de oriente a occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte." (in *Guerra del tiempo*. México: Cia. General de Ediciones, 1967, 4a. ed., p. 107). En el ensayo, "De lo real maravilloso americano" — que incluye el Prólogo a *El reino*, Carpentier aludiendo, al parecer, a los surrealistas, dice: "Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras a donde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento ni de medida para verlas en su justa dimensión." (in *Tientos y diferencias*, p. 115; el subrayado es mío).

17. El capítulo "El afloramiento del alba" se publicó en *Cuadernos americanos* (véase aquí la nota 2). El impacto de las ideas de Mabilille, entre los latinoamericanos, puede comprobarse en el ensayo "El surrealismo entre el Viejo y en Nuevo Mundo", (1944), donde Juan Larrea recoge la teoría de los "Egrégores" para relacionar el surrealismo y América y, luego, corroborar el vaticinio de Mabilille (in *Del surrealismo a Machupichu*. México: J. Mortiz, 1967, pp. 17-100; sobre todo pp. 63 y ss.).

18. Sobre el papel de América Latina en la tercera época del movimiento surrealista, opina Durozoi: "Il est notable que c'est au contact du plus vieux (Martinique, Indiens, Mexique, Haïti) et du plus neuf des continents que le surréalisme accède à cet échelon supérieur de ses ambitions, courant la risque (positif à ses yeux) de s'absorber et de se dissoudre dans cette tension vers un mythe nouveau, qui entraîne dans son sillage la fusion des éléments constitutifs. Cette ouverture est le contraire du naufrage souvent prétendu de "mouvement" surréaliste, mais bien sa réalisation". (op. cit., pp. 66-7). Cuanto a Mabilille, en algunos trabajos posteriores a *Egrégores*, siguió interpretando a América dentro de las perspectivas surrealistas: "Del Nuevo Mundo" trata del determinismo, desde el ángulo hermético (y antimarxista), en la historia del continente: "Conjunción necesaria..." analiza el sistema socio-político de América vis à vis el europeo. (véase aquí la nota 2).

19. En *Le miroir* cita el libro *Ile magique* (Paris: Firmin-Didot, 1929), donde W.B. Seabrook atesta: "J'avais, en Haïti, vu tant de choses qui sortaient du train ordinaire du monde, que j'éprouvai un moment d'angoisse et presque de panique." (MM, 102).

20. La versión que da Carpentier de la actitud de Breton durante los ritos del vudú difiere del testimonio del poeta surrealista. Según Carpentier, Breton estuvo a punto de desmayarse de espanto y exclamaba: "C'est horrible!" (Cf. entrevista a E. González Bermejo en *Crisis*, No. 30, oct. 1975, p. 43). Breton, que afirma haber estado con Mabilille en ocho sesiones ceremoniales, admite su turbación, pero añade: "Il ne me fut donné que de m'impregner de leur climat, de me rendre perméable au déferlement des forces primitives qu'elles mettent en oeuvre" (prefacio a MM, 13). En la exposición surrealista de 1947 (galería Maeght), de "style vaudou", Breton trataría de expresar ese entendimiento (que Carpentier no admite) de lo maravilloso de esas fuerzas primitivas.

21. Anna Balakian. *André Breton, Maus of Surrealism*. New York: Oxford University Press, 1971, p. 181. Se ha considerado con cierta exageración, que el mensaje de Breton estimuló la acción revolucionaria, que poco después volcaría el gobierno haitiano. Cuanto a Mabilille, él sí perdió su puesto diplomático gracias a la repercusión negativa (para las autoridades) de la visita de Breton. (Cf. *ibidem*, p. 180 y el prefacio a MM, 11).

22. En 1931, Carpentier (en *Carteles*) elogia el libro de Seabrook, *The Magic Island*, que Mabilille posteriormente utilizaría en *Le miroir*. (véase aquí la nota 19). Sobre la conferencia de Carpentier, dice Roberto González Echeverría: "In the lecture ("L'évolution culturelle de L'Amérique Latine") Carpentier insists on the passionate nature of the Latin American people and their anti-Cartesian method of thinking and acting. He also refers to the Haitian revolution as the first uprising in the New World." (op. cit., p. 101.)

23. Véase la nota de Carpentier a la edición de *El reino* por la UNEAC, La Habana, 1964 y la entrevista a César Léante, del mismo año, "Confesiones sencillas a un escritor barroco" (in *Homenaje a Alejo Carpentier*, ed. H. Giacoman. New York: Las Americas Publishing Co., 1970, p. 21).

---

Salvador Elizondo  
LA BELLE HELENE

a Pia

Close by in the hold of the ship  
Now he has a hunch that a haunch is at hand  
Or is it the haunch in the hold of the chip  
Or the hold of the ship that chapped a thousand  
haunches  
Or the chap in the ship that hunched a  
thousand holds  
Is this the hunch that faced a thousand chips

As is the case first luncheon then the chips  
Chapped mates chipping chops in the ship's  
shop  
A thousand faces in the ship's hold  
Five thousand holes in the mates' faces  
Or the hole that shipped a thousand mates  
In the hold of the ship's haunches

Is this a hole in the hold of the ship  
Or the hold of a ship without a mate  
Or the case of the mate without a face to  
behold  
Or the face beheld in the hold  
Are these the thousand faces that they shipped  
To meet the launches as would be the case

Is it the case that prompts too many ifs  
Or the ships that promptly face the case  
Of the mate without a face to launch the ships

Is this the trick that shipped a thousand cases  
Or the wake left by a thousand ships  
Launched to meet the faces that you meet

Is this the face that you meet in the hold  
Or the face of the mate at the mast of the ship  
Or the ship that a thousand faces met  
Or the hold that held a thousand mates  
Is this the hunch that met a thousand ships  
Or the mate that hunched a thousand shipholds

Is this the launch that met a thousand faces  
Or the mate that held a thousand launches  
Or the launch that faced a thousand mates  
Is this the mate that launched a thousand  
shipholds  
Or the launch that held a thousand shipmates  
Is this the launch that met a thousand ships

Or is it the ship that faced a thousand launches  
Is this the ship that launched a thousand faces  
Or the launch that faced a thousand ships  
Or is it the launch that shipped a thousand  
faces  
Or the face that shipped a thousand launches  
Was this the face that launch'd a thousand  
ships...

# Ramón Xirau

## TIRANO BANDERAS Y ALGUNOS ASUNTOS MAS



“Lo que he escrito antes de *Tirano Banderas* es musiquilla de violín... *Tirano Banderas* es la primera obra que escribo. Mi labor empieza ahora”.<sup>1</sup>

Cuando se me pidió que hablara sobre *Tirano Banderas* supe que se trataba de un reto. Había leído, en mi primera juventud, prácticamente todo lo que de Valle-Inclán había de léible; lo había hecho con pasión. Conocí a muchos de los que le conocieron, españoles y mexicanos, y supe así de sus anécdotas tan divertidas como altivas. Volví a saber de Valle-Inclán cuando me “metí”, con la misma pasión, en la obra del otro Ramón: Ramón Gómez de la Serna. Algo más tarde me informaron sobre Valle —así lo llamaban muchos de sus amigos— Cipriano Rivas Cherif y el doctor Manuel Rivas Cherif en sus escritos y en sus recuerdos hablados. También fue importante la lectura del libro que Pina dedicó al novelista.

Así se fue formando una forma de aureola —o ambiente— que me convirtió a Valle-Inclán en una suerte de prototipo a la vez lejano y vivo.

Releer puede ser una arma de dos filos: puede llevar a gusto o a desilusión. Releer ahora a Valle-Inclán —y no sólo este tan primordial *Tirano Banderas*— ha sido nuevamente una alegría y un deslumbramiento. De ahí estas páginas nada eruditas en las cuales quiero recordar:

1 lo novedoso que sigue siendo este escritor totalmente excepcional y no sólo en las letras castellanas (sobre todo por lo que toca al lenguaje);

2 la “situación” de *Tirano Banderas* dentro de la obra de Valle-Inclán —y en cierta medida dentro de la contemporaneidad europea y

3 los personajes, el ambiente, el lenguaje justamente de *Tirano Banderas*, esta obra que según nos dice Valle-Inclán es su primera obra (¿humor?; tal vez, pero un mucho de verdad).

### I

Escribía Juan Ramón Jiménez: “Ramón del Valle-Inclán, primer fablista de España, intentó en su obra de madurez sobre todo, una lengua total española que expresara la suma de modismos de las regiones más agrias de España (con hispanoamericanismos también), una lengua de sintaxis sintética que fuese como la que se hubiera formado en Galicia si

hubiese estado en Galicia la presidencia de las Españas, la presidencia de la República inmensa española (de la cual él hubiese sido el Rey o el Presidente).”

En efecto, Valle-Inclán enriquece el castellano al introducir en la lengua palabras de origen gallego, mexicano o, menos frecuentemente, peruano. Así, y en primer lugar, amplía el vocabulario de la lengua, introduce palabras nuevas muchas veces nacidas —como en Quevedo, a quien tanto admiraba— del lenguaje no sólo popular sino también arrabalero y aún “canallesco”.<sup>2</sup>

Esto no sucede con sus obras juveniles, sean los poemas, sean sus primeras prosas. El nuevo lenguaje empieza a aparecer en esa sensual, mexicana y específicamente veracruzana *Sonata de estío*.

En las obras de madurez, como las llama Juan Ramón Jiménez, el nuevo lenguaje está totalmente formado. Son además visibles las transformaciones sintácticas y estilísticas: frases que alteran el orden cotidiano para acercarse más al lenguaje del pueblo. Pero dejemos a los especialistas las cuestiones sintácticas. Valle-Inclán renueva el lenguaje y en este sentido no es moderno: es contemporáneo.

Valle-Inclán, como sus contemporáneos del 98, es un escritor crítico. Critica a España con la “esperanza” —la palabra es suya— de renovarla. Sin dejar de ser política esta crítica es también un encuentro con la tradición y un estallido de creaciones nuevas. Encuentro con la tradición en cuanto su obra puede ligarse —lo dice Azorín— con la del Arcipreste de Hita (“Valle tuvo un fondo sarcástico, procedente del Arcipreste de Hita”) y, según el propio Valle-Inclán, con Brantôme, Quevedo y el bastante oscuro Francesillo de Zúñiga, “bufón de Carlos V”. Raíces. Pero también el mundo de lo nuevo.

Mucho se ha dicho que la literatura europea contemporánea —y ya a partir del romanticismo— es una literatura crítica. Lo mismo puede señalarse acerca de la literatura de Valle-Inclán pero no en el mismo sentido. La crítica que campea por las letras francesas suele ser una crítica que proviene de una falta de creencia. Suprimido Dios (aquí podríamos, naturalmente, remontarnos a Nietzsche y aún a Comte o Feuerbach), el hombre europeo tiende a querer sustituir a Dios por el hombre o sus obras (hombre dios de sí mismo en Feuerbach. Humanidad en Comte, progreso en los positivistas y en Marx.<sup>3</sup>

Este es el texto ampliado de la conferencia que di en la Biblioteca Isidro Fabela dentro de la serie sobre Literatura y política organizada por la Asociación Mexicana de Ciencia Política. Fecha 15 de abril de 1981.

<sup>1</sup> Entrevista citada por Francisco Madrid, *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires, 1943.

<sup>2</sup> Naturalmente, este lenguaje se encuentra en escritores tan apartados entre sí como Cervantes —entremeses, *Novelas ejemplares*— y Gracián —*El crítico*—.

<sup>3</sup> Naturalmente, la idea de progreso es mucho más antigua; se remonta, por lo menos, a la utopía científica de la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon; en el siglo XIX casi únicamente Rousseau es enemigo del progreso.

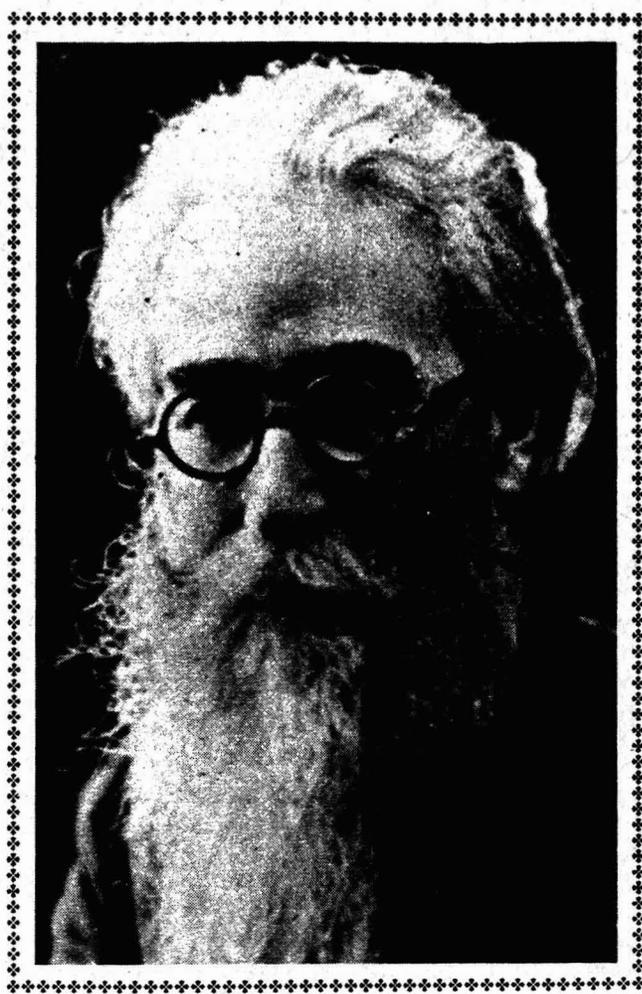
Recordemos un caso puramente poético-metafísico: el de Mallarmé; muerto el "Azur", habrá que escribir *el Libro*; pero este Libro total —sustituto pretendido del Absoluto— es imposible. De ahí la amargura de *Igitur* —esa obra inacabada que he analizado en otra parte<sup>4</sup>, o de *Un coup de dés* donde sabemos que el hombre es "rien qu'une constellation". No es negar a Mallarmé —ese grandísimo poeta exacto y angustiado— situarlo dentro de la línea del nihilismo europeo, que adquirió sus primeras formulaciones en los posthegelianos, en Stirner, en los anarquistas, en Nietzsche —este Nietzsche que vuelve a estar tan presente en años recientes y que renace en cierta manera en algunos escritos nihilistas de Heidegger donde se consagra sagrado al caos<sup>5</sup>.

Valle-Inclán conoce el vacío de España, el vacío del mundo. Su actitud no es nihilista; quiere ser esperanzada: de ahí su "carlismo" más emotivo que político; de ahí su "catolicismo" nunca exactamente ortodoxo; de ahí, lo veremos, su simpatía por el hombre sencillo, entre otros, el indio mexicano. La crítica de Valle-Inclán es crítica de crecimiento: lo es en cuanto piensa alcanzar, y lo logra, un lenguaje nuevo.

## II

Poco a poco he pasado a mi segundo tema. La actitud de Valle-Inclán hacia los novelistas europeos —principalmente ellos— es también crítica. Rechaza en bloque a Dickens porque lo considera excesivamente sentimental; desprecia a Proust. Dice: "Hay autores que siguen a sus personajes como mendigos; otros, van a su espalda como comadres curiosas, y otros, como en el caso de Proust, se convierten en verdaderos parásitos. Proust se pega a sus personajes como un parásito. Yo no. Yo tengo a los míos siempre de cara, y no los sigo".<sup>6</sup> Es normal: Valle-Inclán está en las antípodas de este contemplador de sí mismo, en plena "duración" de la conciencia, que fue el novelista francés. Más cercanos siente Valle-Inclán a los novelistas rusos —no hay que olvidar la gran cantidad de traducciones rusas que circularon en la España de los años 20 y 30. No obstante, entre rusos y españoles existe una diferencia clara. Ambos tienen enfrente —adentro— el dolor. Pero "todo ruso reacciona ante el Dolor como si lo acabara de descubrir, como si lo hubieran fabricado expresamente para él. Por eso le concede tanta importancia y se entrega a él con esa voluptuosidad. El español es cruel por escepticismo. Sabe que el dolor ha existido siempre y siempre existirá, pues, como el sol, amanece para todos. Siendo así, no vale la pena tomar actitudes violentas y lo deja pasar, encogiéndose de hombros".<sup>7</sup>

Esas frases de Valle-Inclán indican, por una parte, el rechazo de autores tan distantes y distintos como Dickens y Proust. En cuanto a los rusos, los aprovecha para contraponerlos a los españoles y así criticar al hombre español. Valle-



Valle-Inclán

Inclán, crítico, es, en efecto un creador de lenguaje. Tenía razón Juan Ramón Jiménez. Por ello escribe Valle: "Yo me negué a ser genio en mi dialecto y quise competir con cien millones de hombres, y lo que es más, con cinco siglos de heroísmo de la lengua castellana. Esta es la extrema dificultad y la gran virtud, y yo la he tenido." Valle-Inclán está siempre dispuesto a destrozor fantasmas encarnados y reales, demasiado reales (Reina Castiza o Tirano Banderas).

Valle-Inclán crítico. Sin duda. Pero un crítico de España, de las Españas, del hombre actual que cree, con Quevedo, que todo es secundario salvo "la verdad y la justicia". El horizonte de Valle-Inclán no es nihilista por negativos que sean sus personajes; es esperanzado y cree en el valor de lo justo y lo verdadero.

Es cierto que Valle-Inclán se declaraba "modernista". ¿Qué era para él el "modernista"? El que "inquieta a los jóvenes y a los viejos". En este sentido la palabra "modernismo" se identifica con la palabra "crítica". Pero el "modernista" auténtico —por cierto que frente a las vanguardias— es el que da a su arte "emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender". La esencia de la pintura puede ser la misma; lo que importa es ver la emoción que hace que esta misma esencia se convierta en la pintura de El Greco, de Rafael o Velázquez, o en la literatura de Góngora —los cuatro admirados por Valle-Inclán. Todo lo cual significa que no hay que estar con las modas, con la "literatura de periódico de moda", porque de hecho puede ser más actual un clásico que un contemporá-

<sup>4</sup> *Dos poetas y lo sagrado*, Joaquín Mortiz, México, 1980.

<sup>5</sup> Naturalmente, Heidegger al hablar de "caos" remite a Hölderlin; Heidegger intenta interpretar el "caos" como lo "abierto" y ligarlo así a la *aletheia* (el descubrimiento, el develar que es la verdad). Por desgracia, Heidegger no es claro, en cuanto al tema, ni en su *Nietzsche* ni cuando discute la relación caos-energía en el coloquio de Cérisy. Tampoco es claro su análisis de la "energía" y de la "fisis" en Aristóteles. Sobre el tema consúltese el texto de Jean Beaufret, "Heidegger et la théologie", en la obra de varios pensadores franceses e irlandeses, preparada por Richard Kearny y Joseph Stephen O'Leary, *Heidegger et la question de Dieu*, Grasset, París, 1980.

<sup>6</sup> Francisco Madrid, *obra citada*.

<sup>7</sup> Francisco Madrid, *obra citada*.

neo que mida mal sus emociones —no el “sentimentalismo”, que Valle-Inclán execraba.

No hay en toda esta actitud “modernista” ninguna filosofía especial. Hay en ella una suerte de acto de fe. Veremos que Valle-Inclán va más allá de las puras emociones —la estructura de sus obras es de un rigor magistral. No concibe, con razón, ninguna gran obra sin que la guíe una profunda emoción, una gran pasión a la vez crítica y deseosa de verdad y justicia.

Esta emoción le hace decir, algunas veces, vaguedades teóricas. Otras, le lleva a intuiciones que aclaran, en su brevedad, toda una obra. Así, cuando se refiere a Velázquez y escribe: “Las imágenes de Velázquez no parecen como querer salir de un marco, sino, por el contrario, alejarse, alejarse cada vez más”. Lo cual, por cierto, es verdad de sus personajes, como tendremos la ocasión de verlo en el caso de Don Santos Banderas.

Valle-Inclán moderno (así, en *El ruedo ibérico* no hay más personaje que el “medio social” y el “ambiente”), Valle-Inclán contemporáneo: este hombre de múltiples ideas políticas quiere ser, a pesar de sarcasmos, violencias, rictus verbales, el fundador de un nuevo lenguaje que es nueva “esperanza”.<sup>8</sup>

Ha escrito Angel del Río que la obra de Valle-Inclán es, en conjunto, una forma de “expresionismo barroco”. La idea es buena pero habría que precisar el sentido de la palabra “barroco” para no deformar a Valle-Inclán. Barroco por su exhuberancia, por su riqueza verbal; no lo es, en cambio, en el sentido en que lo fueron el Góngora del *Polifemo* o de las *Soledades*, o del *Primer sueño* de Sor Juana. En Valle-Inclán no hay hermetismo tanto si entendemos esta palabra como sinónimo de dificultad como si por ella apreciamos una visión “ocultista” del mundo —visión que *podría* existir en Góngora y que existió sin duda en ese barroco, probablemente cántaro, que fue en Provenza Arnault Daniel.

Dentro de la obra de Valle-Inclán —lo he indicado más arriba— existe una clara evolución. Modernista en sus inicios en el sentido más común de “modernismo”, sensual en las *Sonatas* escritas entre 1902 y 1905, el Valle-Inclán que escribe *Tirano Banderas* es el que se inicia con las “comedias bárbaras” —entre ellas *Cara de plata*—, el que, nostálgicamente, recuerda el carlismo y sobre todo el autor de los “esperpentos” y del *Ruedo ibérico*.

### III

Conviene recordar que Valle-Inclán no era extranjero en América —en Hispanoamérica. De niño fue llevado al Perú donde vivió hasta la adolescencia. Sus novelas centradas en México —o en algún país abstracto que acaba por ser México— no pueden ser exóticas. También en México estuvo y de México se inspiró. Muchas veces habló Valle-Inclán de esta tierra donde hizo amigos sin dejar de visitar los lugares donde había escrito Zorrilla. Con su humor, en este caso no sarcástico, contestó a quien le preguntaba por qué había venido a este país: “Pues, sencillamente, porque es el único país que se escribe con x”. En otra ocasión, cuando le preguntan si en México escribió, contesta: “¿Yo? Viví, amigo mío. Me con-

formé con vivir intensamente”. Curiosa y falsamente atribuye a los mexicanos su capacidad de vivir con la muerte al hecho de que fumen marihuana. Pero lo esencial fue su amor por México. “La verdad —dice— es que fui a México con el propósito de conquistarlo. Pero en vez de luchar contra México, luché por México, a favor de México. Y es lo que seguiré haciendo”. Decía también: “México es el pueblo de América más fuerte y el de porvenir más glorioso, dejando aparte la isla de Cuba... Las feroces luchas mexicanas son pregoneiras de la noble exaltación de un pueblo que se conmovió constantemente con terribles revoluciones; pero que constantemente también irá contra sus propios vicios para destruirlos” (tal vez no se equivoca del todo cuando dice que Madero quiso resolver “una revolución social del siglo XX aplicando procedimientos” aconsejados por las leyes españolas del siglo XVIII). Su denuncia de los angloamericanos y de los españoles que vivían en México, se debía, principalmente, a que unos y otros estaban empeñados en hacer imposible el reparto de tierras. Recordemos que en aquellos días, Valle-Inclán era partidario de los “soviets” y admiraba la reforma agraria mexicana.

Un hombre que puede decir de México lo que Valle-Inclán dijo no tenía más remedio, con su auténtico genio, que escribir *Tirano Banderas*.

La crítica al tirano es antigua; recordemos tan sólo un caso: el del *Marco Bruto* de Quevedo, que no es sólo crítica a César sino a las tiranías españolas del siglo XVII. En Hispanoamérica, la novela denunciadora de los tiranos aparece principalmente en el siglo XX, en autores como Martín Luis Guzmán, Miguel Angel Asturias, Roa Bastos, García Márquez, y crítica de una nueva clase post-revolucionaria —también nos promete una comedia musical acerca de Santana—, en Carlos Fuentes. Anterior a todas ellas: *Tirano Banderas*.

La novela de Valle-Inclán se sitúa en México. Ciertamente aparecen palabras peruanas —“cholo”, por ejemplo— por otra parte Santos Banderas, en su chasquido de “chachac”, mastica “coca”. El frecuente empleo de diminutivos es, si se sigue el contexto, casi siempre mexicano. También lo son las palabras que Valle-Inclán incorpora. Entre ellas: “fregarse”, “chamaca”, “pendejo”, “corridos”, “mitote”, “horita”, “jacal”, “jefecito”, “chulita”, “gachupín”, “merito”, “jarocho”, o expresiones como “nos hemos fregado” o “ándale nomás”.

Hasta aquí un aspecto importante del mexicanismo de la novela —y de la lengua enriquecida que Valle-Inclán se propuso alcanzar. Pero la novela, vastísima sátira, respunteada de momentos líricos, cala mucho más hondo.

Penetremos en ella. Veamos el sentido de sus personajes, la necesidad de describir el medio y sobre todo el paisaje y el uso del tiempo.

Entre los personajes podemos distinguir el del tirano, tan presente y ausente a lo largo del libro, los militares, licenciados gachupines que lo adulan o lo traicionan sin dejar de adularlo, la gente del pueblo y sobre todo el indio, personaje éste al cual me referiré más adelante.

Empiezo por Tirano Banderas, ese hombre que “tenía blanca de luna la calavera”. El tirano es concreto y abstracto, encarnación de un hombre y también esbozo, presencia y ausencia —una ausencia omnipresente.

El tirano aparece en la primera parte del libro, hacia la mitad y al final del mismo, cuando Banderas muere acibillado al querer sofocar a los rebeldes. Ausente, está presente

<sup>8</sup> Todas las citas anteriores provienen del libro de Francisco Madrid, antes citado.



porque todo lo que hacen o dicen los demás personajes depende de su actitud.

Banderas es, en parte, esperpéntico, caricaturesco — enorme títere que mueve a los demás títeres por astucia y fuerza — la fuerza que inspira miedo. Garabatesco, Tirano Banderas es también sensualidad pero sensualidad reseca. Siempre solitario, acecha desde la ventana, esa ventana que es *leit-motiv* de la novela: “Tirano Banderas sumido en el hueco de la ventana, tenía siempre el prestigio de un pájaro nocharniago”: tal es el “incono” del dictador. Añade Valle-Inclán: “Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado.”

Pero si Tirano Banderas es, por una parte, este esquema, no deja de ser un personaje de bulto. Buen psicólogo, Valle-Inclán sabe hacer encarnar los pensamientos de sus personajes. El Tirano necesita dinero para poder pagar a los científicos —¿recuerdo de los “científicos” de la era porfirista? Sabe muy bien cómo exigirlo: amable sólo en apariencia —no sin sarcasmo por parte de Valle Inclán— se nos presenta entero en su tiranía ante uno de sus aduladores, el gachupín don Celes, en este breve diálogo que culmina toda una escena:

“El gachupín, barroco y pomposo, le tendió la mano.

—Mi admiración crece escuchándolo.

—No se dilate, Don Celes. Quiere decirse que se remite para mañana la invitación que le hice. ¿A usted no le complace el juego de la ranita? Es mi medicina para esparcir el ánimo, mi juego desde chamaco, y lo practico todas las

tardes. Muy saludable, no arruina como otros juegos.

El ricacho se arrebolaba:

—¡Asombroso como somos parejos!

—Don Celes, hasta luego.

Interrogó el gachupín:

—¿Luegüito será mañana?

Movió la cabeza Don Santos:

—Si antes puede ser, antes. Yo no duermo.

Encomió Don Celes:

—¡Profesor de energía, como dicen en nuestro Diario!”

En este brevísimo y rápido diálogo, la exigencia del tirano, la adulación de Don Celes, el miedo de este pobre Don Celes, también la caracterización del personaje: “no duermo”, en el doble sentido de un verdadero no dormir y sobre todo en el sentido de vigilar y obligar.

La sátira prosigue. Los diplomáticos, el Barón de Benicarlés “evanescente, ambiguo prologaba la sonrisa con una elasticidad inverosímil, como las diplomacias neutrales en años de guerra”. A investigar a los diplomáticos se dedica Santos Banderas; todos los embajadores, del español al inglés, del inglés al italiano son ridículos hasta el punto de que la figura del dictador crece. Sus militares lo traicionan. Rodeado, mata a su hija —“un memorial de los rebeldes dice que la cosió con quince puñaladas”. Es necesario citar el breve y dramático fin del tirano que sale a la ventana, la ventana por donde oteaba su destino. Escribe Valle-Inclán: “Tirano Banderas salió a la ventana, blandiendo el puñal, y



cayó acribillado. Su cabeza, befiada por sentencia, estuvo tres días expuesta sobre un cadalso con hopas amarillas, en la Plaza de Armas. El mismo auto mandaba hacer cuartos el tronco y repartirlos de frontera a frontera, de mar a mar. Zampoa y Nueva Cartagena, Puerto Colorado y Santa Rosa del Titipay, fueron las ciudades agraciadas”.

La frase no puede ser más cruel ni más diabólicamente sarcástica. ¿Pero no habrá, detrás de la máscara del Tirano, algo con lo cual el autor y el lector puedan simpatizar? Hay una sola cosa. Banderas es superior a quienes lo rodean a excepción de los indios y especialmente de Zacarías.

Hasta aquí, sumarísimamente, los personajes: todos, al mismo tiempo esquemáticos y reales; todos girando en torno a Tirano Banderas.

Todos esos personajes están íntimamente ligados al ambiente —lugares, habitaciones, sobre todo el mundo natural. La prosa descriptiva, al mismo tiempo exhuberante y escrita con gran economía verbal, es también exhuberante con medida y rigor. Este ambiente o entorno contribuye siempre al dinamismo, hecho de ritmos variables, de la novela.

Se preparan, desde el prólogo, los conspiradores. Personajes y ambientes se entremezclan en la figura de Filomeno Cuevas. Escribe Valle-Inclán: “Filomeno Cuevas, rancharo, había dispuesto aquella noche armar a sus peonadas con los fusiles ocultos en un manigual, y las glebas de indios, en difusas líneas, avanzaban por los esteros de Ticomaipu. Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos”. Este paisaje —¿tropical como se define a la novela en el subtítulo?— preanuncia la muerte de Tirano Banderas quien, justamente, tenía blanca la calavera contagiada de la muerte-claridad de esta luna del prólogo.

El paisaje precisa al personaje y se integra en su existencia misma. Así, hay que volver a él, en el *leit-motiv* de la ventana vigilante de hombres y de destino: “Tirano Banderas, sumido en el hueco de la ventana, tenía siempre el prestigio de un pájaro nocharniago. Desde aquellas alturas fisgaba la campa donde seguían maniobrando algunos pelotones de indios, armados con fusiles antiguos. La ciudad se encendía de reflejos sobre la marina esmeralda. La brisa era fragante, plena de azahares y tamarindos. En el cielo, remoto desierto, subían globos de verbena, con cauda de luces. Santa Fe celebraba sus ferias otoñales, tradición que venía del tiempo de los virreyes españoles. Por la conga del convento, saltarín y liviano, con morisquetas de lechuguino, rodaba el quitrí de Don Celes.”

En este breve párrafo, Valle-Inclán logra situarnos en ese lugar imaginariamente tropical, nos hace ver la soledad del tirano y el ridículo movimiento de Don Celes.

Los ejemplos abundan. El ambiente, por lo demás, sirve no sólo para caracterizar a los personajes sino para situarnos ¿Dónde nos sitúa? En un pueblo donde abundan las fiestas, los “mitotes”, los circos —“pan y circo”—, las protestas permitidas para aparentar democracia en el extranjero, los mítines, el anti-“yanquismo”, los chirridos de los españoles que mezclan, en sus “viyas” a Isaac Peral, con el general Banderas, a España con el Presidente, al general Tirano con Don Pelayo y la virgen del Pilar. Fiestas, en efecto, donde estallan los cohetes; fiestas y desgarramientos en los calabozos del fuerte de San Juan de Ulúa que aquí se convierte en el Fuerte de Santa Mónica.

El ambiente se liga a los personajes pero también nos pone en situación para que veamos la historia de todo un pueblo.

El tiempo es fundamental en *Tirano Banderas*. La construcción de la novela es moderna, casi circular: termina algunos momentos o días después de la conspiración narrada en el prólogo. Existe, sin duda, una dinámica que le es propia: novela toda acción en narraciones, diálogos, impresiones. La acción se acelera en momentos dramáticos y cómicos, a veces a sacudidas, a veces entre gritos de feria o de circo Harris.

Acción, vitalidad, movimiento. Todo esto es claro. Pero, sin que dejen de existir movimientos y acciones en toda la novela, hay en ella sincronías necesarias; en otras palabras, hay simultaneidades narradas sucesivamente. No deja de ser curioso que varias veces —ocasionalmente en una metáfora— Valle-Inclán cite al cubismo, pintura del movimiento y también de los momentos del movimiento: a la vez sincronía y sucesión. No es necesario creer ni descreer que Valle-Inclán estuviese influido por el cubismo. El hecho es que antes de 1926, fecha de la publicación de *Tirano Banderas*, Valle-Inclán sabía entremezclar la acción de toda la novela y las acciones parciales de la misma. La razón de ese entremezclar es clara; remite a la necesidad de narrar sucesivamente —no hay otra posibilidad para el novelista o el historiador— hechos simultáneos o cuasi-simultáneos. Detrás de toda la sucesión y los movimientos —movimientos en el sentido musical— más cortos, la presencia que a veces se antoja temporal —aunque en carne viva, de Tirano Banderas, el tirano fijo en su “ícono”.

En Valle-Inclán se unen, lo hemos visto, la crítica de su tiempo, la crítica de España, la crítica de su mundo. En su obra madura —*Tirano Banderas*, *El ruedo ibérico* son ejemplares —abunda la violencia, el sarcasmo y el terribilismo. Por otra parte, lo que el propio Valle-Inclán llamaría su “lírica”.



Me he referido a su nostalgia hacia el carlismo. No es su única nostalgia de algo bueno, de algo que sea “verdadero y justo”. En *Tirano Banderas* la nostalgia se entrelaza con la esperanza: la que puede proporcionar Zacarías, Zacarías el Cruzado.

Al llamar a su héroe Zacarías el Cruzado, ¿es posible que Valle-Inclán recuerde a Zacarías, autor del último libro de la *Biblia*? carezco de bases suficientes para afirmarlo. Con todo, no se puede olvidar que el profeta bíblico habla, en las últimas páginas de su obra, en un tono apocalíptico no del todo ausente en la historia de Valle-Inclán. Habla Yavé y dice: “Voy a hacer de Jerusalén una copa de vértigo” —y cierto vértigo hay en este Zacarías justiciero de la novela—; habla Yavé y dice: “También para Judá habrá angustia, que estrechará a Jerusalén. Aquel día será Jerusalén piedra pesada para todos los pueblos, y cuantos con ella carguen se harán cortaduras”. A cortaduras y muerte parece destinado el mundo entero de estas tierras donde viven sin convivir el tirano y el indio. La ciudad es muerte y está amenazada por la muerte. Pero hay en el libro del profeta una esperanza para cuando se unan los opuestos en este mundo. Dice Yavé: “Ya no habrá día y noche, de noche habrá clara luz”.<sup>9</sup> Hay alguna esperanza, dentro de la rabia y la desesperación en el indio Zacarías de Valle-Inclán.

Pero dejemos las hipótesis, acaso no del todo falsas. Zacarías, el de Valle-Inclán, descubre a su hijo muerto y mutilado por las mordeduras de los “chanchos”. Zacarías decide

matar al prestamista Peredita que había denunciado a la “chinita”. Zacarías laza al prestamista, lo arrastra por la calle: “El jinete, tendido sobre el borren, con las espuelas en los ijares del caballo, sentía en la tensa reata el tirón del cuerpo que rebota en los guijarros. Y consuela su estoica tristeza indiana Zacarías el Cruzado”. Zacarías —como el Zacarías bíblico— tiene malos presagios. Este alfarero es estoico y triste, es hombre del destino. Su silencio, su presencia algo adusta, mueven la novela —de escapatoria en escapatoria— hacia su final.<sup>10</sup>

La simpatía que inspira este hombre oprimido y también vengador, es clara. Más clara aún si recordamos un soneto revelador que aparece en el libro *El pasajero*. El poema de Valle-Inclán lleva por título “Alegoría”. Dice así:

Era nocturno el potro. Era el jinete  
de cobre —un indio que nació en Tlaxcala—,  
y su torso desnudo, coselete  
dorado y firme, al de la avispa iguala.

El sol en el ocaso, como un lauro  
a la sien del jinete se ofrecía.  
Y ví nacer el mito del centauro  
en la Hacienda del trópico, aquel día.

De la fábula antigua un verde brote  
cortaba el indio sobre el potro rudo.  
Era el campo sonoro en cada brote,

era el jinete frente al sol. Desnudo  
y cara al sol, partió como un azote...  
Iba a robarlo para hacer su escudo.

En este jinete enlazan la tradición solar de los pueblos de América —México en este caso y la tradición clásica, también solar. Se trata de “fábulas”, es decir de mitos. Pero los mitos son el centro de un mundo. El indio, triste y resignado, es también el hombre que simboliza el *axis-mundi* que es el sol.

Este intento por lograr la presencia de lo solar es de estirpe homérica. Así lo expresa Valle-Inclán cuando escribe: “El Padre Homero pudo llamar a sus versos con un nombre de flor: Helio-Tropos”<sup>11</sup>.

¿Es este mundo el de *Tirano Banderas*, la novela? No de manera directa. Pero la denuncia, la crítica, la protesta de Valle-Inclán hacia la injusticia —en este caso la de los “yanquis”, la de los “gachupines” es deseo de otra realidad más limpia y constantemente soñada por este hombre tan feroz y sarcástico como sensible que fue Valle-Inclán. En vez de luchar contra México luchó —ya lo hemos visto— “por México, a favor de México”. Para esto había que estar en contra del mal.

Valle-Inclán inaugura un género con *Tirano Banderas*. Esto lo hace nuestro —lo que era “nuestro” para él: todas las tierras de América. La actualidad y la presencia de Valle-Inclán pueden resumirse en esta frase suya: “Por donde pasamos, allí permanecemos.”

<sup>10</sup> No es posible hacer derivar la novela llamada “indigenista de Valle-Inclán. Sin embargo, su frecuente referencia al mundo indígena —tanto en la *Sonata de estío* como en varios poemas y en *Tirano-Banderas*— muestran este afecto hacia el indio —también hacia los primeros españoles que llegaron a América— de la cual *podría* surgir una novela “indigenista”.

<sup>11</sup> Véase Francisco Madrid, *obra citada*.

<sup>9</sup> Las citas provienen, sucesivamente, del *Libro de Zacarías*: Zac. 12-1; Zac. 12-3-4; Zac. 14-7.

Danubio Torres Fierro

# PRESENTE Y FUTURO DE NICARAGUA

ENTREVISTA A PABLO ANTONIO CUADRA

A lo largo de una obra extensa, y rica y compleja, Pablo Antonio Cuadra (Managua, 1912) ha ido poniéndole nombre a una tierra, un paisaje, unos hombres, y de ese trámite ha surgido la imagen, real y mítica a la vez, de un entero país: Nicaragua. Con vocación de empresario cultural, generoso con el trabajo ajeno, y modesto en lo que toca a su propia labor Cuadra es —también y sobre todo— un hombre público que nunca pierde de vista al intelectual crítico y honesto que lo habita. Así, y a partir del desencadenamiento del proceso revolucionario nicaragüense, ha sostenido desde la dirección del periódico *La Prensa* una actitud valiente y cuestionadora que defiende el pluralismo ideológico y el respeto a la democracia y la libertad de expresión sin desdeñar una tarea que entiende decisiva: la realización de un cambio social y político profundo y radical. Esa postura le ha acarreado conflictos con el poder en repetidas ocasiones. Pero no lo ha hecho dar marcha atrás: las maneras corteses y medidas de Cuadra conviven con una estricta fidelidad a sus convicciones. La entrevista que sigue se centra —como no podía ser de otra forma— en cuestiones políticas muy actuales. Allí asoman, con derechura, la perspicacia y la agudeza de un hombre irreprochable.

—¿Cuáles son, en este momento, las relaciones entre el proceso revolucionario y la cultura nicaragüenses?

—Como se sabe, se fundó un ministerio de Cultura que está bajo la autoridad de Ernesto Cardenal. Lo primero que debe señalarse al analizar su tarea es que cuenta con muy poco dinero porque —como también se sabe— Nicaragua ha quedado muy golpeada desde el punto de vista económico. El ministerio en cuestión ha tratado de llevar a cabo lo que podría llamarse la democratización de la cultura, y lo ha hecho fundando talleres de poesía en particular y de literatura en general, estimulando la creación de artesanías y fomentando el teatro y el folklore musical. Ha tratado, entonces, de ofrecer los instrumentos necesarios para el desarrollo de una cultura. A esa labor no tengo más remedio que ponerle una objeción: allí se observa una cierta tendencia al dirigismo —y se trata de un dirigismo negativo: ése que se empeña en decir no a esto, no a lo otro y no a lo de más allá. Yo soy de la opinión de que en el campo de la cultura jamás hay que decir sí o no. Al contrario, allí hay que defender, solicitar y respetar una libertad irrestricta. Entiendo que si la actual revolución nicaragüense puede hacer algún aporte sobre las habidas hasta aquí, ese aporte es el de alentar lo que ella produce por sí misma pero —insisto— otorgando plena libertad al creador y al intelectual.

—Así, usted no está de acuerdo con esa famosa senten-

cia de Fidel Castro que sostiene que dentro de la revolución todo está permitido pero nada fuera de ella.

—Esa frase es nefasta porque, más allá de su elegancia epigramática, significa que una o varias personas asumen el papel de fiscales en el dominio de la cultura y, a través de él, definen —por ejemplo— qué es lo que se puede o se debe escribir. Rechazo ese autoritarismo que tiene un nombre más preciso y brutal: totalitarismo.

—¿Qué haría usted en el campo de la cultura si le fueran otorgados plenos poderes?

—Facilitar los instrumentos para que los valores y los talentos que hasta el momento no tuvieron oportunidad de manifestarse o evolucionar, sea por marginación o por escasez de medios, pudieran hacerlo a partir de ahora dentro de la mayor libertad.

—*La Prensa* es un periódico liberal y que intenta mantener una postura independiente. Pero ha sido clausurado en varias ocasiones por el gobierno revolucionario. ¿Qué papel desempeña ese diario en el proceso político del país?

—El proceso político nicaragüense es el resultado de la unión de una serie de fuerzas muy matizadas y diversas que lograron tumbar a Somoza. Todas y cada una de esas fuerzas, desde el comando armado llamado Frente Sandinista de Liberación Nacional hasta la propia *La Prensa*, contribuyeron de una u otra manera a liquidar el régimen anterior —y *La Prensa* puso nada menos que la muerte de su director, cuyo asesinato produjo el incendio decisivo para la sublevación popular. En la hora del triunfo, todas esas fuerzas se reunieron y coordinaron y crearon —digamos— una plataforma preliminar de gobierno que tenía unas ciertas características que podrían resumirse así: se trataba de realizar un cambio social profundo pero respetando la democracia y la libertad de expresión y fomentando, en consecuencia, el pluralismo ideológico. Desde entonces, *La Prensa* ha sido el órgano de difusión y defensa de esas tendencias pluralistas, a las que estimamos indispensables para que nuestra revolución sea verdaderamente nicaragüense. ¿Por qué se nos ha criticado? Porque no hemos estado de acuerdo con lineamientos políticos que obedecen a un criterio puramente partidista. Insisto: nuestra posición es la de un absoluto respeto al pluralismo, y no nos vamos a apartar de ella. Por eso, *La Prensa* es el único periódico que ofrece sus páginas a los diversos movimientos políticos y sindicales independientes que existen en Nicaragua. Por lo demás, la línea editorial de *La*

*Prensa* sostiene que apoyamos un socialismo democrático y pluralista, y que aceptamos el cambio social más radical que se desee —siempre y cuando no se caiga en el totalitarismo. No postulamos un estatismo sino —lo que es muy distinto— una solución socialista. Por el ejercicio de esa defensa de la democracia y por la crítica de cualquier amago autoritarista hemos sido sancionados varias veces. La junta revolucionaria sostiene que nuestra actitud revela una incomprensión (o una obstaculización) del proceso revolucionario. Yo contesto que esa forma de ver las cosas proviene de la existencia de un esquema prefabricado del proceso revolucionario.

—Ese proceso prefabricado a que usted se refiere no es otro que el cubano. Se ha señalado, en repetidas ocasiones, que la presencia cubana puede ser determinante en el futuro político de Nicaragua —y no es casualidad, entonces, que hace un momento le recordara una frase de Fidel Castro. Así, la cuestión fundamental es que la revolución cubana gravita en la nicaragüense y en la latinoamericana en general. ¿Qué piensa de esa gravitación?

—En efecto, la cubana es una de las fuerzas que están en lucha dentro del proceso revolucionario nicaragüense. Mi posición es la siguiente: critico tanto a quienes sostienen que ya las posiciones están perdidas y que nosotros nos convertiremos en una copia de Cuba, como a quienes sólo desean que Nicaragua repita los pasos exactos del caso cubano. En esencia, y pecando quizá de simplismo, diría que la lucha nicaragüense es entre las fuerzas que quieren la creación de

una revolución que ofrezca respuestas auténticas, y conformes a nuestras realidades, y aquellas otras que desean el plagio de esquemas, aun al precio de torcer la realidad real.

—Lo decisivo, aquí, sería aclarar que ese esquema prefabricado deja —además y sobre todo— mucho que desear.

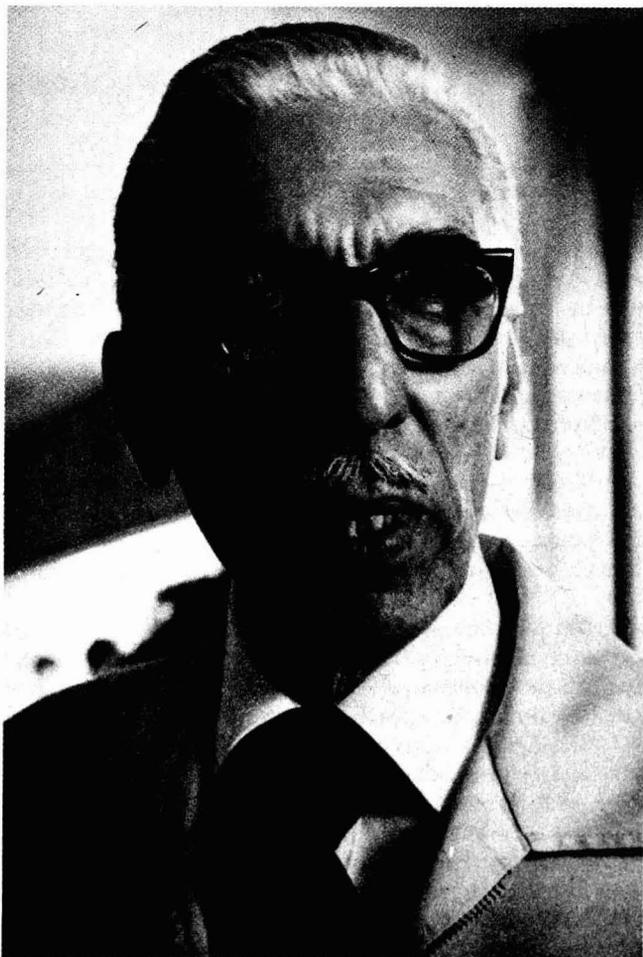
—A eso vamos: si al menos se tratara de esquemas que han arrojado un saldo positivo se podría contemplarlos con una actitud más abierta. Pero no es así, por desgracia. Y, sin desdecirme de lo anterior, quiero añadir que aunque fueran buenos, esos esquemas son difíciles de trasladar de contextos y circunstancias. Nunca ha sido bueno aplicar esquemas geométricos a la realidad.

—Usted está a favor de una vía nicaragüense para la revolución. La pregunta es si Nicaragua puede ser autosuficiente en ese sentido.

—Creo que sí —y eso no sólo por un arrebato de orgullo nicaragüense. Todo país es autosuficiente para producir su propia revolución, siempre y cuando —es claro— no existan presiones brutales que impidan el surgimiento de su propia originalidad. Pero en mi país se da el caso de que tiene una personalidad muy marcada, y a mí me indigna en mi interioridad nacionalista que haya quienes sostengan que no podremos crear nuestra propia revolución después de haber producido un Rubén Darío o un César Augusto Sandino (que fue capaz de imaginar su propia clase de guerrilla y su propio tipo de respuesta a la adversidad en las peores circunstancias). Fíjese que personas tan importantes como don José López Portillo han llegado a visitarnos y nos han dicho que Nicaragua tiene que tomar en cuenta los errores de la revolución mexicana y de la cubana para salvarse e inventar algo nuevo e inédito. Ese consejo es formidable, y es el que damos desde *La Prensa*. No comprendo por qué molesta tanto.

—Hasta ahora hablamos de la gravitación cubana. ¿Qué pasa con la intervención norteamericana en el país?

—Ese es el otro aspecto que debe analizarse, ya que Cuba por un lado y Estados Unidos por otro son las dos fuerzas que presionan para que suframos un desvío en la creación de nuestros propios caminos políticos. La falta de sensibilidad del nuevo gobierno de Estados Unidos, y de algunos de sus principales asesores, para con la política norteamericana en América Latina, es muy peligrosa. Entre otras cosas, tienden a ver el proceso político de la zona como un juego donde hay —al igual que en las películas del lejano Oeste— buenos y malos y donde las cuestiones planteadas sólo son blancas o negras. Y ése es otro esquema, tan peligroso como el que mencionamos antes. En Nicaragua no hay buenos y malos sino muchos matices, y existe una lucha interna prodigiosa en varios aspectos, y peligrosa en otros, que puede desembocar en resultados extraordinarios. Pero la presión excesiva, o una movida de pata de ese inmenso elefante que son los Estados Unidos, nos puede echar a perder lo ya hecho, radicalizar el proceso o llevarnos a donde no queremos ir. Es decir, desencadenar un movimiento tan nefasto como el que podría provocar la otra superpotencia mundial con su injerencia directa o indirecta. Hay que tomar en cuenta esas dos pre-



Pablo Antonio Cuadra

siones, que son tremendas, y más en un país pequeño como el nuestro, para explicar que muchas veces esos muchachos estupendos que son los guerrilleros reaccionen con un exceso de susceptibilidad ante las brutalidades de Estados Unidos, o que otros reaccionemos también con exceso de susceptibilidad (¿para qué negarlo?) ante injerencias como la cubana o la soviética.

**—¿Usted cree que la injerencia soviética está atrás de la cubana?**

—Por supuesto. Pero aquí me importa mucho destacar que, entre esas dos presiones políticas de que hablamos, México tiene un papel importantísimo que desempeñar. Su nueva posición en el área del Caribe y Centroamérica entraña toda una misión histórica y yo quisiera que se tomara mayor conciencia de ello en el mexicano —en todos los mexicanos. Es una misión que exige un pensamiento muy claro, dinámico y creador, sugerente de soluciones verdaderamente latinoamericanas y que no obedezca a consignas de uno u otro bando ideológico. Pienso que los mejores intelectuales de México deben participar en la demarcación exacta de ese pensamiento. No debe olvidarse que ésta es la primera vez que México pasa a ocupar un puesto central en toda la región del Caribe y Centroamérica. Se trata de un momento decisivo, en el que están en juego fuerzas revolucionarias muy profundas y valiosas que pueden ser desviadas por los superimperios, o bien ser lanzadas a su exterminio —lo que acarrearía una terrible frustración a movimientos políticos y sociales que han costado mucha sangre. Insisto: esas fuerzas revolucionarias deben ser orientadas hacia soluciones realmente eficaces y originales. Para México ése es un desafío cuya respuesta puede significar el encuentro con su propio destino. Porque no olvidemos que además se trata de un país que desde hace milenios está situado —al menos para nosotros, que somos náhuatl desde el tiempo de los indígenas— en una posición privilegiada. Así, México y Venezuela son nuestro amparo frente a los dos gigantes mundiales. Digámoslo con absoluta claridad: si México nos falla nuestro destino es caer en manos de los norteamericanos o de los soviéticos.

**—Por lo general, y desde la época de la Independencia, nuestras revoluciones se han hecho contra uno o dos imperios: el español pero también el inglés o el francés. Ahora se repite esa situación. Y, siempre, las condiciones para una revolución autónoma han sido muy difíciles, diríase que intransitables. El caso cubano importa porque confirma justamente lo anterior. ¿Usted cree que hay fuerzas materiales en Nicaragua, o en Centroamérica, capaces de posibilitar el desarrollo de un proceso autónomo?**

—Soy bastante optimista. Fuerzas materiales, o al menos capacidad para intentar un equilibrio propio...

**—Cuando hablo de fuerzas materiales pienso en la necesidad de una cierta riqueza económica. ¿De qué manera Nicaragua puede llegar a ser autosuficiente?**

—Confieso que esa autosuficiencia material no me parece tan apremiante. En cualquier caso, hay una buena señal: el descubrimiento de yacimientos petrolíferos. Entiendo su preocupación sobre el aspecto económico porque no se me



Los jefes Sandinistas en la tribuna

escapa —por ejemplo— que si México ocupa ese lugar privilegiado de que hablé antes en el panorama político mundial se debe, entre otras muchas razones, a su relevancia internacional por su riqueza petrolífera. Eso quiere decir, nada más y nada menos, que así se puede resistir mejor a un hecho bochornoso: que la dependencia económica se convierte en dependencia política.

**—Usted piensa, sin duda, que si Yugoslavia pudo crear un proceso nacionalista autónomo con la URSS en sus puertas, también lo puede hacer un país latinoamericano que tiene casi en su casa a los Estados Unidos.**

—En efecto. Y en ese sentido soy optimista. Perdón que peque de majadero, pero tengo que insistir en la absoluta necesidad de que dejemos —en todos y cada uno de nuestros países— de pensar mediante recetas y esquemas. No se me escapa que el gran problema de estos momentos es que cada vez que alguien no habla el lenguaje de quienes están en el poder resulta estigmatizado y es tratado de traidor y de enemigo de la “revolución”. Pero eso no puede continuar siendo así por más tiempo. La revolución está siempre haciéndose y, por tanto, las respuestas que genere deberán nacer de su propio dinamismo creador. Así, quien se opone a los esquemas no está contra la revolución: está a favor.



—¿Cree que en América Latina existe un pensamiento autónomo? ¿Quiénes serían sus fundadores?

—En mi caso, quien me hizo descubrir la existencia de ese pensamiento fue Leopoldo Zea: a través de sus trabajos di con el hilo de una tradición intelectual que nos pertenece. Y en México hay un enorme caudal de ese pensamiento que se manifiesta sobre todo en quienes rodean a Octavio Paz.

—Cambiamos el rumbo de nuestra conversación. ¿De qué manera se inscribe su obra en la literatura nicaragüense?

—En efecto, estoy inserto en un proceso, el de la entera literatura nicaragüense, y al cual Rubén enseñó una cosa decisiva: la necesidad de desprovincianizarnos que, dicho en otras palabras, significa que para profundizar en las propias raíces no debe perderse la universalidad. Por fortuna, esa lección logró convertirse en una tradición y, así, la literatura nicaragüense pudo cobrar fuerza y amplitud. Otra lección de Rubén, y que también aprendimos, fue la de que como país débil debíamos convertirnos en piratas: asaltar las grandes literaturas para enriquecer la nuestra. Algo así como apoderarnos de las armas de nuestros enemigos y atacarlos con ellas. Y eso siempre acompañado de ironía, de hu-

mor, de burla. El país que no tiene humor —se sabe— pierde la partida.

—Usted surge a la literatura en un momento muy especial de Nicaragua.

—Más que especial diría que dramático. Primero, porque la influencia de Rubén era algo así como un inmenso árbol que no permite crecer nada debajo suyo —y, entonces, en un primer momento tuvimos que ponernos en su contra, en una típica actitud de afirmación filial contra el padre. Después, porque nos encontramos con que no había realmente una literatura nacional. La misión de nuestra generación fue crearla, y además esa literatura nacional que emergía sufrió un impacto político notable porque fue simultánea al momento en que Sandino se levantó contra los norteamericanos. Nosotros fuimos víctimas de la intervención norteamericana, y la sentimos en toda su humillación y su vergüenza. Pasamos, también, por una guerra civil muy sangrienta. ¿Cómo reaccionamos? No fue una reacción nacionalista en el sentido de que escribiéramos poemas a la patria o a la bandera, sino que fue nacionalista porque creamos patria a través de la poesía: fuimos haciendo sentir a Nicaragua.

—¿De qué manera encarnó en usted ese crear patria a través de la poesía?

—Primero, a través del descubrimiento del país y dándole un primer baño de poesía a una tierra que ni siquiera había sido nombrada (Rubén apenas nos habló del buey nicaragüense bajo el encendido sol, en sus primeros poemas nicas—, pero de inmediato abandonó esa línea). Al descubrir la tierra se descubre al hombre, y entonces uno se siente profundamente vinculado a su dolor, a su alegría, a su fascinación. Y, en nuestro caso, descubrir al hombre, y ahondar en nuestras raíces, significó la incorporación a nuestra poesía del indio que llevamos dentro. Por fin, dentro de ese itinerario se sitúa la recuperación de los mitos —esa parte tan decisiva de la poesía: el volver a llenar de mitos un país.

—Cada libro suyo parece marcar una etapa diferente en su trayectoria, al apuntar hacia objetivos distintos, y sin abandonar por ello una línea secreta y subterránea que los une a todos de manera sólida y sutil a la vez.

—Eso no está mal visto. Por ejemplo, *Poemas nicaragüenses* significó el descubrimiento de la tierra, *El jaguar y la luna* marcó la incorporación de lo indígena a la poesía del país y los *Cantos de Cifar* fue el encuentro con un tipo de nicaragüense muy definido: el de los habitantes del lago.

—¿Cuál es el panorama actual de los poetas nicaragüenses?

—En este momento, y como en todo momento inicial de una revolución es imposible decir que existe o va a darse una poesía revolucionaria. La poesía —se sabe— se da por un almacenamiento de emociones que, como dice Rilke, va hasta abajo y luego vuelve a subir. Por otro lado, la literatura es siempre un proceso difícil o imposible de prever: nunca se sabe cuándo va a irrumpir —y, además, pocas veces coinciden una edad de oro política con una literaria. Pero, dada la vocación poética del nicaragüense, es inevitable que la conmoción que acabamos de vivir, y que aún vivimos, produzca tarde o temprano una literatura potente.

---

Fernando Savater

# ANGUSTIA Y SECRETO

(EL DIALOGO ENTRE FILOSOFIA Y POESIA  
EN LA REFLEXION DE MARIA ZAMBRANO)

“La palabra de la filosofía persiguiendo la unidad se afana por alcanzar la precisión y con ella ha trazado un camino que no puede atravesar entre la inagotable riqueza que le sale al encuentro. La palabra irracional de la poesía, por fidelidad a lo hallado y a lo prometido, no traza camino alguno. Va, al parecer, perdida. Las dos palabras tienen su raíz y su razón.”<sup>1</sup>

No es que las voces se concierten, aparentemente opuestas, en el contrapunto armónico de un mismo canto: se trata más bien de dos cantos inseparables e irreductibles que entona —y con los que se entona— una misma voz. Se contraponen derechos y se arguyen legitimaciones. Antígona discute inacabablemente con Creón, mientras el hermano muerto espera sepultura o compañía. Entre el filósofo y el poeta va y viene una cierta incompreensión, un discreto desprecio y una admiración fascinada, fatigada. No se entienden, está claro, porque ninguno acaba de ver nítidamente la necesidad de la que surge el otro: para el filósofo, el poeta es *demasiado* gratuito, mientras que el poeta tiene a su oponente por *excesivamente* empeñoso (leo en María Moliner, por “empeño”: “Antiguamente, obligación que tenía el rejoneador de bajarse del caballo y hacer frente al toro a pie siempre que perdía alguna prenda o que el animal maltrataba al chulo”). El uno es visto como caprichoso, el otro parece arbitrario. El pasmo arrobado desdeña el desplante premioso y, a su vez, es desdeñado. Visto desde la plenitud opuesta, cada uno suena a hueco y retumba en esa oquedad pretenciosa la voz sin designio ni por qué; pero la voz que suena en el hueco ajeno es precisamente la voz propia. La superfluidad de su rival complementario les fascina a ambos por igual y cada cual admira en el de enfrente el camino misterioso y certero por el que se va a lo que uno no es. Camino para encontrar dónde perderse, que es la vía más tentadora. El poeta y el filósofo son hermanos tentadores, que se repelen y atraen. Por mucho que se desconozcan, cada uno sabe al menos algo esencial de aquello en que consiste la opción del otro: le basta con consultar el azoro y carencia de la propia. Pero sólo los más débiles o hipócritas de ambos rangos creen en la posibilidad engañosa de complementarse. “No se encuentra la totalidad de lo humano en ninguna de esas dos formas que enteramente lo reclaman”, pero precisamente la peculiar honradez del hombre consiste en resistirse hasta la muerte (Hegel *dixit*) a la totalidad sintetizadora de lo humano, mientras se deja arrastrar por un reclamo excluyente y se desgarrar de inquietable anhelo por perderse en la vía excluida. “En la poesía encontramos al hombre concreto en su individualidad. En la filosofía, al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por la gracia, respuesta, aunque se presente como pregunta. La filosofía es búsqueda, requerimiento guiado por un método, aunque

ofrezca y aún sea ella misma una respuesta”. No es que la poesía sea la respuesta que la filosofía busca, como podría concluir cierta blandura estetizante. Por el contrario: la poesía es la respuesta que se obtiene —con la que se tropieza— cuando no se busca y *porque no se busca*; la filosofía no puede aceptarla porque ha puesto como condición de cualquier respuesta válida la indagación misma que ha de precederla y demandarla. Privándose de la búsqueda, el poeta consigue de inmediato la respuesta, pero sólo la respuesta que exige una pregunta no formulada; el filósofo se impone hacer una y mil veces explícita la pregunta, sacrificando así la gratuidad no invocada de la respuesta. Lo que cada cual consigue es lo que el otro ha perdido, la *perdición* del otro.

“La admiración que origina la filosofía es violencia”. Violencia contra lo real en nombre de la verdad, es decir, en nombre de lo que *sabe que es real*. Enfrentamiento con lo que hay para que confiese la almendra incorruptible que oculta entre apariencias pasajeras, momentáneas y ya marchitas. Las sombras de la caverna no quieren testimoniar dónde radica su verdad duradera, aquello que no ha de dejarnos con las manos vacías y descarnadas. Luchar contra las sombras fugaces y engañosas es negarnos a ser sombras; para ello, debemos rebelarnos violentamente contra nuestro componente inasible, rechazar los amores temblorosos, las aguas en marcha, los pétalos y hojas que tapizarán los suelos otoñales tras haber triunfado efímeramente, el cuerpo y sus balbuceos. Todo eso tiene su verdad pero no la conoce; como no la conoce, no sabe retenerla. Lo que las apariencias velan es un *secreto*, el de algo desconocido que proyecta su sombra cambiante en el fondo de la caverna. La filosofía quiere violentar a lo real para que desvele su secreto: pretende convertir el secreto en verdad. Pero en esa tarea de desentrañamiento, en esa violenta huida de las sombras entrañables que eran toda nuestra compañía, el filósofo pierde el mundo entero, todo lo que se le había dado. Pierde lo dado, para conquistar por sí mismo la verdad, que es lo real pero sin secreto. Traspasada de luz la realidad, limpia al fin de secreto, encuentra (mejor dicho, encontrará) el filósofo algo imperecedero en lo que poder instalar su vida y con lo que identificarse de manera inequívoca, tal como nunca pudo lograrlo entre las ilusorias sombras de la caverna. Entre tanto, debe vivir en la zozobra, pues “el filósofo vive en su conciencia y la conciencia no es sino cuidado y preocupación”. Zozobra en la que duda sobre el resultado que tendrá la operación violenta emprendida. Ha perdido lo que le dieron, lo dado, y todo lo que consiga ha de provenir de su esfuerzo; ya tiene algo, pero algo que no acaba completamente de tener, porque es búsqueda y perdición de la respuesta. “Tiene un comienzo de algo imperecedero y que, sin embargo, depende para su logro de que él lo logre”. No cabe retroceso ni componenda con las aparien-

cias rechazadas, tampoco conformarse con ninguna de las sombras que amueblaron nuestro origen: la verdad está por venir, viene llegando, va saliendo del secreto como el esclavo de Miguel Angel lucha por desprenderse de la piedra que le aprisiona. En su desprendimiento de lo dado, el filósofo se alimenta con lo que espera, con los rasgos de verdad que va desenterrando del secreto. Nacida la violenta renuncia al mundo y su secreto, desolada en principio, la filosofía inventa para ayudarse a subsistir en su camino hacia lo imperecedero el optimismo y la esperanza.

El infierno es, dijo un poeta platónico, “el lugar donde no se espera”. Allí moran los que no han renunciado al mundo y sus fugaces pompas, los que no quieren salvarse por vía de la verdad. Los condenados son enamorados del secreto, es decir, poetas. No quiere ni sabe el poeta romper con lo origi-



María Zambrano

nario, con el mundo sin futuro de las apariencias: al revés, se entrega a él con ardor. “No sólo se conforma con las sombras de la pared cavernaria, sino que, sobrepasando su condena, crea sombras nuevas y llega incluso a hablar de ellas y con ellas. Traiciona a la razón usando su vehículo, la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio. El poeta no quiere salvarse; vive en la condenación y, todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es, realmente, el infierno”. Embriaguez, delirio: la poesía, que nada espera, adopta los hábitos lenitivos y destructores de la desesperación. La violencia filosófica se fuerza a la esperanza, mientras que la enamorada poesía deriva sin consuelo. Se invierten así hábitos de pensamiento que recientemente —no hace ni tan siquiera un siglo— se han incorporado a nuestro sentido común. “En los tiempos modernos, la desolación ha venido de la filosofía, y el consuelo, de la poesía. Mas aquí vemos lo contrario: la poesía es la voz de la desesperación, de la melancolía y del amor a lo pasajero, que no se quiere consolar de perderlo y de perderse. Por eso se embriaga”. En su infierno, de brumas y voces intoxicadoras, la poesía acaricia el secreto de lo que hay, ese secreto que la violencia del pensamiento se empeña en desvelar. Pero ¿cuál es el secreto de lo fungible, de lo dado, de lo que

originariamente nos ha tocado en suerte y ahora resbala entre nuestros dedos tiernamente ávidos? ¿Habrá una forma de mencionar el secreto sin desvelarlo, conservándolo? Tal es la aspiración de la poesía, que parte en principio de la misma desolada constatación de la que parte el filósofo hacia el optimismo y el violento futuro. Lo que es ya casi no es; hay mas no-ser en lo que es propio y duradero ser: la verdad —el secreto— de lo que es dice que ya va no siendo. Nada dura, nada permanece: la nada permanece y dura. *La nada es el secreto de lo que hay*, entraña de lo dado que desazona por igual al poeta y al filósofo; pero éste se violenta contra ella y aniquila racionalmente todas las cosas, buscando por esta vía purificadora lo imperecedero, que resultará ser la propia razón, mientras el poeta celebra con su canto melancólicamente triunfal a las cosas en su secreto mismo, en su nada. “El poeta saca de la humillación del no-ser a lo que en él gime; saca de la nada a la nada misma, a la que da nombre y rostro”. Pues el poeta no culpa a las cosas de su nada ni se violenta contra ellas; no reniega de lo que hay y ya va no siendo, ni siquiera reniega de la nada, pretendiendo desvelar su secreto como verdad por vía de una violenta operación racional. “El poeta no teme a la nada, descendiendo al caos para llevarlo al orden de que es cifra la palabra”. Es preciso recordar aquí la consigna de un gran poeta, Antonin Artaud: “Mi lúcida sinrazón no le teme al caos”. El amor a lo dado es también amor a la nada en la que lo dado se da y que a lo dado configura. El poeta no renuncia a ninguna porción de su herencia, lo agradece todo, bendice su infierno pero sin dejar por ello de reconocerlo como infierno. Su postura difiere así tanto de la del filósofo como de la del místico, con quien apresuradamente pudiera emparentarse. “Si Hegel dice que el filósofo tendría que haber asistido a la creación divina, el místico, se nos figura que apetece haber estado desde antes, desde siempre, en las divinas tinieblas que precedieron al *Fiat Lux*”. El poeta no quiere ser espectador y copartícipe de ese supremo acto de violencia que es la creación a partir de la nada de la verdad de las cosas, como quisiera el filósofo (que nunca logra curarse de esta nostalgia), ni tampoco desea arrojarse extáticamente en las tinieblas primordiales anteriores a que las cosas fueran: en ambos casos perdería su condición elegida de criatura, su temblorosa hermandad con lo fortuitamente engendrado e inexorablemente destruido.

“En el fondo de esta época moderna parece residir una sola palabra, un solo anhelo: querer ser”. La filosofía moderna puede ser leída como una novela policiaca, el asesinato de Dios (Woody Allen lo ha hecho así, humorísticamente); en tal caso, el móvil de este crimen no presenta duda alguna: *querer ser*. El Dios que existe es el obstáculo para la auténtica existencia de sus criaturas. La voluntad —querer ser— es el violento ímpetu aniquilador de la filosofía, sobre todo a partir de Schopenhauer: su grandioso propósito ha sido destruir el mundo contaminado por la nada, por el secreto de lo que hay, para recrear un nuevo orden de cosas en las que la nada de lo creado haya sido sustituida por la verdad de lo fabricado. *Verum factum*, es verdadero lo que sabemos hacer, nos reconciliamos con aquello que nos debe su ser: un mundo habitable para el hombre poseído por la pasión violenta y esperanzada de querer ser en y por la verdad es un mundo hecho por el hombre a su imagen y semejanza, un orden fabricado y no dado. De esta batalla de la voluntad contra el secreto de lo que hay, contra la nada, brota la *angustia*. El filósofo que quiere ser, que ya no tiene otro motor que le empuje en su aniquiladora y recreadora tarea que su

querer ser, se angustia doblemente: le zozobra la dificultad de su empresa (¿logrará realmente ser?) y la disponibilidad incierta de su libertad (¿qué logrará ser?).

La angustia es el resabio de la nada inscrito en la esencia misma de la voluntad que se rebela contra ella. El insurgente tiene su ánimo zapado en lo más hondo, pero pese a todo se subleva. La verdad de la nada que la voluntad pretende revelar por medio de la razón es una verdad aniquiladora, un absoluto corroído. La turbiedad de las sombras de la caverna infernal se han disipado por la virtud de una claridad concienzuda, implacable: pero al fondo de la claridad ondula de vez en cuando la angustia, como uno de esos espejismos producidos por el calor durante un día demasiado luminoso de verano. El pensamiento siente horror ante lo vacío, se estremece ante los huecos que le representan la nada y trata por



todos los medios de no dejar cabos sueltos: "Parece existir una correlación profunda entre angustia y sistema, como si el sistema fuese la forma de la angustia, la forma que adopta un pensamiento angustiado al querer afirmarse y establecerse sobre todo". Nietzsche nos previno contra el sistema, al que acusó de falta de honradez, pero quizá la verdadera honradez del sistema sea asumir plenamente la exigencia venenosa de la angustia y no admitir ninguna discontinuidad por la que pudiera perder pie el querer ser.

El filósofo tiene algo de heroico, en el sentido en que el héroe reniega de su filiación, se enfrenta con su padre hasta matarlo y desde su soledad hace nacer una nueva prole, asume la paternidad como protagonista. El filósofo-héroe quiere romper el vínculo de dependencia con el origen y se declara *causa sui*, plenamente autónomo en su racionalidad: un pensador tan piadoso como Kant es a este respecto el más prometeico y arrogante, aunque la legitimidad real de su exigencia haya sido puesta en tela de juicio en lo moral por Schopenhauer y en todos los campos por Nietzsche. La voluntad reclama la plena autonomía del hijo, hasta llegar a borrar la filiación de que depende, como plenitud de su querer ser. Pues querer ser es querer ser independiente, libre de

obediencia y de gratitud. El poeta, empero, no comparte este ánimo heroico. "El poeta no quiere ser sin algo que sobre él sea que le domine sin lucha, que le venza sin humillación, que le abraza sin aniquilarle. No puede aceptar una existencia solitaria, al borde del vacío; una existencia ganada por su sola voluntad. Quizá no quiera propiamente 'existir'". Tiene el poeta vocación filial y amor enternecido por su origen. Ama lo dado incluso más de lo que ama su propia vida, sin duda más de lo que se ama a sí mismo. No quiere afirmarse ni instituirse gloriosamente en el futuro, sino concelebrar la pureza originaria, lo que en el propio irse perpetuo de las cosas nunca ha faltado. Del secreto de la nada recupera el poeta la perdida confianza primordial en la mano del padre: frente a la violencia de la voluntad, esgrime el poeta la confianza del amor. "Y eso persigue la poesía: compartir el sueño, hacer la inocencia primera comunicable; compartir la soledad, deshaciendo la vida, recorriendo el tiempo en sentido inverso, deshaciendo los pasos; desviviéndose. El filósofo vive hacia adelante, alejándose del origen, buscándose a 'sí mismo' en la soledad, aislándose y alejándose de los hombres. El poeta se desvive, alejándose de su posible 'sí mismo', por amor al origen". Vence el poeta a la angustia con su fidelidad al secreto, porque retrocede ante el ímpetu sin límites del poder y la libertad, ante las exigencias insaciables de la voluntad. Renunciar a la libertad es renunciar a la angustia, podríamos deducir como corolario de Kierkegaard; pero apartarse de la angustia de la libertad, esperanzadora y volcada hacia el futuro, es entregarse a la melancolía desesperada de los orígenes. Frente al filósofo angustiado, el poeta melancólico. Pero no quiere esto decir que el poeta sea perfectamente conformista, pues la resignación sin un punto de sublevación que la dote de sombreado patético no es poética. El poeta se rebela pero precisamente contra ese mundo de fábrica humana, donde ya no hay secreto sino verdad técnica (*verum factum*) y del que todo lo dado va siendo extirpado para ser sustituido por productos de la voluntad emprendedora. "El poeta no quiere aniquilar nada, nada, sobre todo, de las cosas que el hombre no ha hecho. Rebelde ante las cosas que son hechura humana, es humilde, reverente, con lo que encuentra ante sí y no puede desmontar: con la vida y sus misterios. Vive, habita en el interior de ese misterio como dentro de una cárcel y no pretende saltarse los muros con preguntas irrespetuosas. Eterno enamorado, nada exige. Pero su amor lo va penetrando todo lentamente".

En el descorazonamiento de la soledad, mientras crece la nada, busca el filósofo la verdad de su sí mismo, la verdad que lleva su nombre y que no puede ser pronunciado más que por su voz. En la plenitud desconsolada de la hermandad con todo lo fungible, halla el poeta la ardiente, infernal respuesta del amor. El uno quiere ser y de ese querer saca un corazón abstracto e imperecedero que de nada depende, salvo de su voluntad; el otro escucha el latido de la propia nada, secreto de las cosas que perdura desde el origen y que ni la embriaguez ni el raciocinio logran acallar, y al escucharlo sin hostilidad obtiene por fin un melancólico corazón. Dos cantos inseparables e irreductibles, dijimos al principio; pero dejemos ahora que nos contradiga quien mejor puede, Ernst Jünger: "...el canto del hombre, esa canción que juntamente atruena con orgullo y suplica muy bajo".

<sup>1</sup> Todas las citas entrecomilladas, salvo mención contraria, pertenecen a "Filosofía y poesía" de María Zambrano, en "Obras reunidas", ed. Aguilar, 1969.

<sup>2</sup> "Fragmentos" de M. Zambrano, en la revista "Escandalar", no. 4, 1980.

Lelia Driben

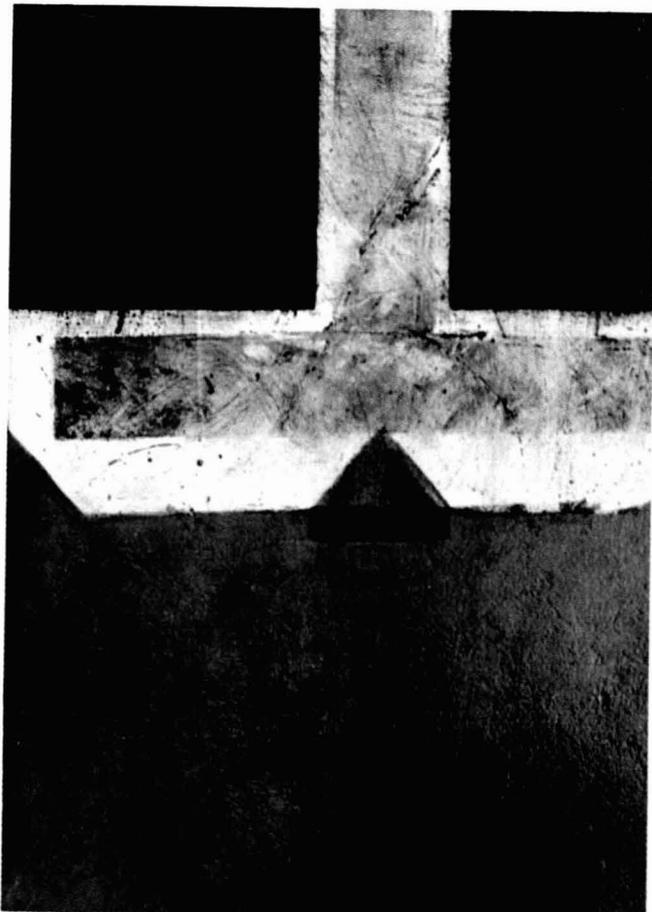
# VICENTE ROJO: SEÑALES VUELTAS SOBRE SI MISMAS

En una entrevista reciente Vicente Rojo cuenta que el primer recuerdo de su vida coincide con el comienzo de la Guerra Civil Española. Tenía entonces apenas cuatro años: “Yo lo veía todo a través de la ventana de mi casa (...) se me aparece una imagen muy (...) nítida plásticamente: los camiones que pasaban con gente (de la resistencia) cantando o gritando mientras enarbolaban armas y banderas. (...) Los tonos dominantes eran amarillos, rojos, morados...”

¿Se trataba de una *señal*? ¿La *marca* casual de un destino que por entonces se anunciaba trágicamente con colores? Lo cierto es que en aquel momento, una ventana develaba la primera visión que registra la memoria de Rojo y Rojo estaba detrás de esa ventana que lo separaba y lo unía a esa visión. ¿Qué es un cuadro? Su formato puede ser un rectángulo abstracto y una ventana abierta hacia sí misma, a su propio interior en el que una línea, un trazo, el juego de colores, una zona texturada y otra desnuda, constituyen la expresión metafórica de una compleja cadena de imágenes y experiencias que entrelazan lo que Rojo llama “la fiesta y la tragedia”, su vivencia subsumida en el recuerdo.

Entre esos años infantiles y la actualidad, hay una historia llena de sombras y terror hasta 1949, momento en el que el pintor llega a México. Y a partir de ahí la lenta reconstitución y la práctica del diseño gráfico, el dibujo y los inicios en la pintura con cuadros figurativos que conformarán un primer período. A posteriori vendrá la serie de los “Presagios” en la que se disuelve toda representación para dar paso a las formas abstractas.

En la actual exposición del Museo de Arte Moderno nos encontramos con cuatro series. En orden cronológico: “Señales”, “Negaciones”, “Recuerdos” y “México bajo la lluvia”. Una colección de obra gráfica —de la que remarcamos las “Señales en el país de Alicia”— completan la muestra. Un gradual despojamiento de imágenes objetuales del mundo exterior, formas y emociones se observan en este conjunto. Para analizarlo es preciso remontarse a los trabajos del comienzo —ausentes en esta retrospectiva— en los que, aunque transformada, aún existía la figura humana; entre las formas de la pintura y las formas de la realidad exterior a ella se daba, un vínculo y un diálogo, justamente a través de la figura humana si no directo por lo menos datable. En la serie de las “Señales”, en cambio, la figura desaparece y dicha desaparición es un salto al vacío que Rojo atenúa tomando un elemento intermedio, la señal, que pertenece a uno de los códigos de comunicación inventados por la sociedad en la que la obra se inserta. A partir de esa incorporación lo que se establece es un lazo más indirecto con dicha sociedad: se trata de un sistema, el de la pintura, que habla con otro sistema, el de las señales (uno de los varios que existen), ambos componentes de la cultura que esa sociedad produce. Y la señal alterna



Señal 2. óleo 1966

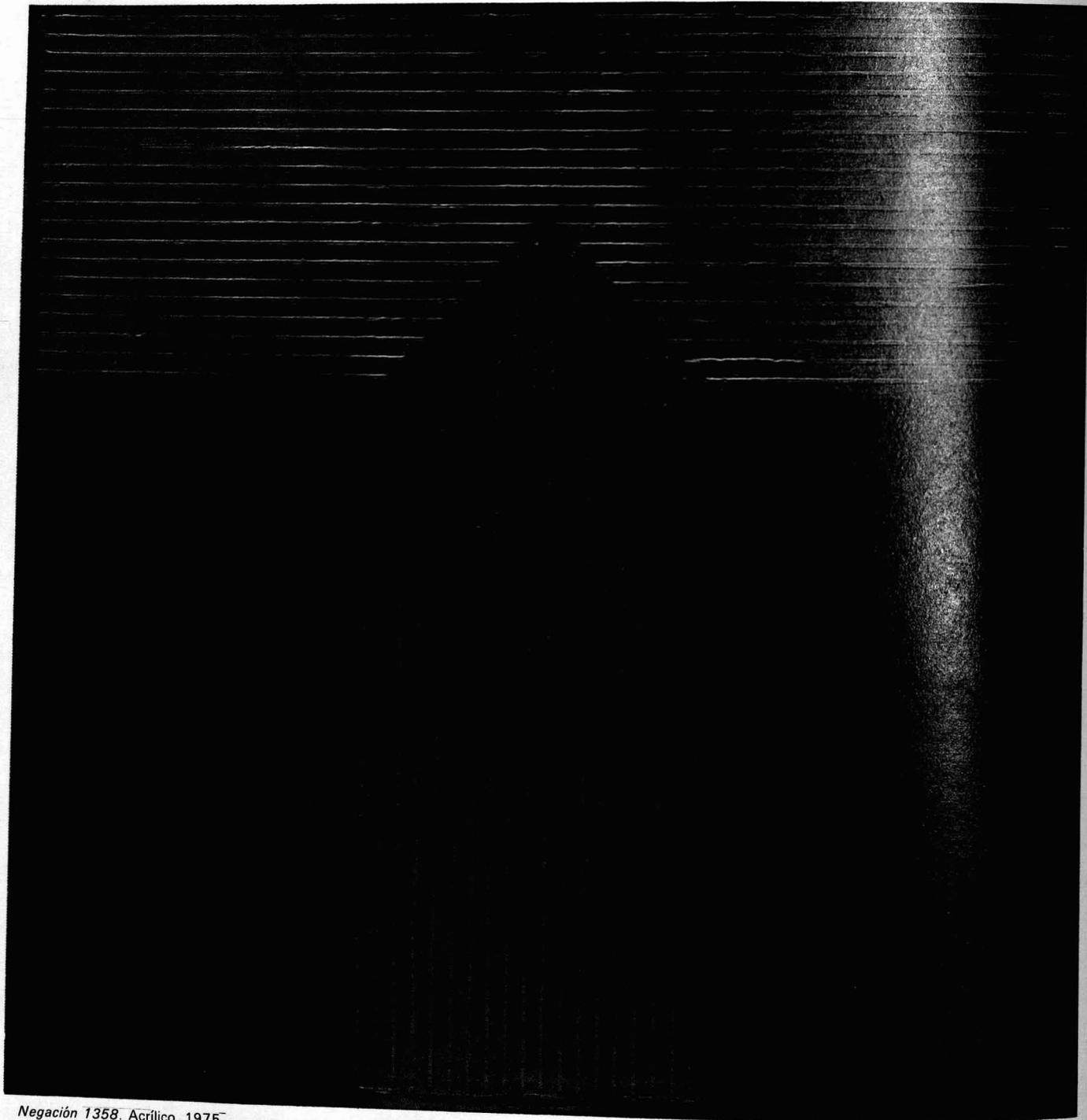
con la marca —esos desordenados trazos que viven adentro de las señales o en íntima proximidad—, marca que puede ser huella, la huella de una pulsión humana.

Tal recurrencia a rasgos de sistemas de comunicación continúa en la serie siguiente —la de las “Negaciones”— en la que el artista toma una unidad mínima del código de la lengua, perteneciente a lo que constituye un elemental esqueleto de ese código, el alfabeto. ¿Por qué la letra T para trabajos que se proponen como negaciones? Veamos: de todas las letras que posee el abecedario la T es una de las pocas que no puede tomar una forma redonda, una de las pocas que tienen líneas rectas y de ellas la que mejor se adecúa, compositivamente, al formato del cuadro (lo cruza, lo secciona, no lo repite escalonadamente como podría hacer la L). Hablábamos del despojamiento de la emotividad y de la anulación de la figura que se opera en la obra de Rojo; pues

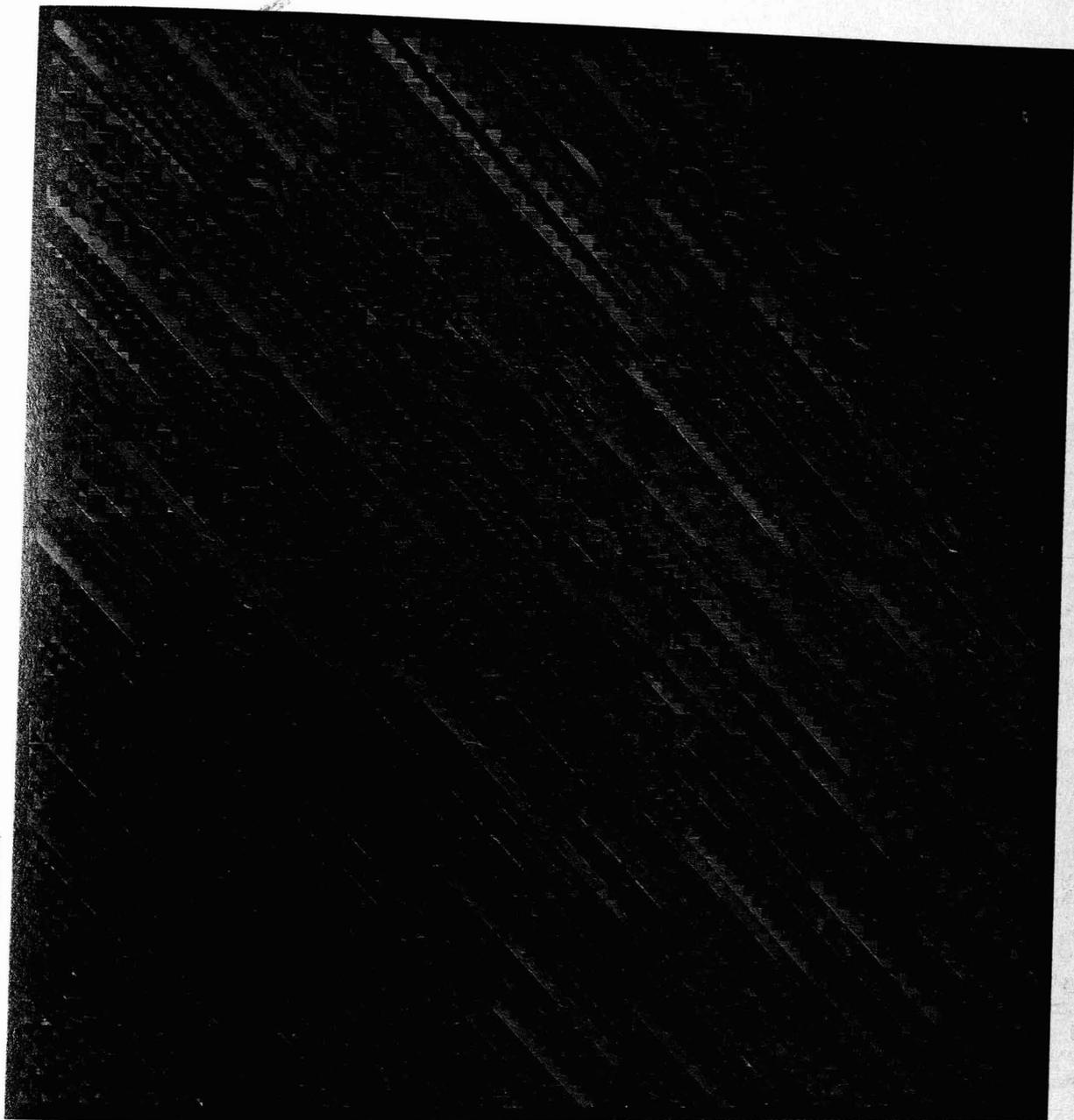
bien, se sabe que las líneas redondas o curvas son sugerencia de sensualidad y el último vestigio del cuerpo que conserva la pintura abstracta. Asimismo, la letra T no contiene líneas en diagonal y la diagonal, si se quiere, es una instancia intermedia entre la curva y la recta; o más exactamente, las diagonales contribuyen a dinamizar un esquema compositivo. Y volvemos a la pregunta anterior: ¿porqué la T para las "Negaciones"? Lo que se niega —negación que lleva implícita una afirmación de lo negado y del cuadro como realidad autónoma— es lo afectivo visible, la facilidad de formas generales atractivas por su capacidad de despliegue y movimiento, el mínimo eco de la presencia humana. La superficie pintada escamotea esa presencia, la vuelve ausente, abandona todos los objetos (su representación) que convencional-

mente la rodean, conserva como único sobreviviente a la T que, por otra parte, es un componente tan abstracto y arbitrario como cualquier otra línea de la tela. La anulación de toda referencialidad constituye a la obra y es su existencia lo que, por oposición, por contrapartida, afirma aquello y aquellos que están fuera de ella.

Por otra parte, dentro de los dos brazos de la T frecuentemente hay rombos, círculos, medias esferas, estrellas, formas que parecen flores u hojas de trébol, segmentados por líneas horizontales y verticales que componen cuadros sucesivos. Son dibujos geométricos que por su ordenada disposición se asemejan al tablero de un juego de niños. Vale decir: el diseño se impone, transforma todos los posibles significados en una cuestión lúdica y formal. Y aquí se introduce otra



*Negación 1358. Acrílico, 1975*

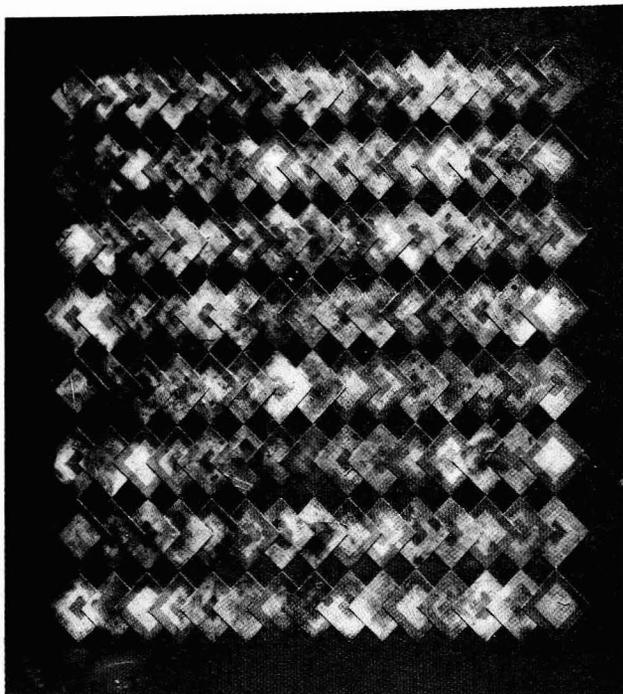


lectura de primera importancia que proponen los trabajos de Vicente Rojo. Si por un lado la señal y la T pueden ser considerados respectivamente como la parte significativa de un signo y una mínima unidad del código de la lengua, que emergen como rastros indicativos, intermediaciones, cables a tierra que echa la obra; por otro lado, forman parte de una retórica que es, sin duda, punto de partida en el proceso de elaboración de este artista: el diseño gráfico. El diseño es una especie de telón de fondo en todos estos óleos. Desde ese lenguaje la pintura avanza y se estructura según sus propias reglas. Pensemos: un letrero está dirigido a comunicar un determinado mensaje; en él el conjunto de las señales cumplen un objetivo preciso, el de comunicar tal o cual cosa, sin intermediaciones; igualmente, la portada de un libro posee indicadores de lo que conforma al libro: está el nombre del autor, el título, la editorial, un dibujo o reproducción alusiva; todo ello compuesto plásticamente en la superficie de la portada. Por el contrario, las señales de los lienzos de Rojo no funcionan como indicadores en el mismo sentido; conservan algo de la estructura del cartel en la medida en que se pre-

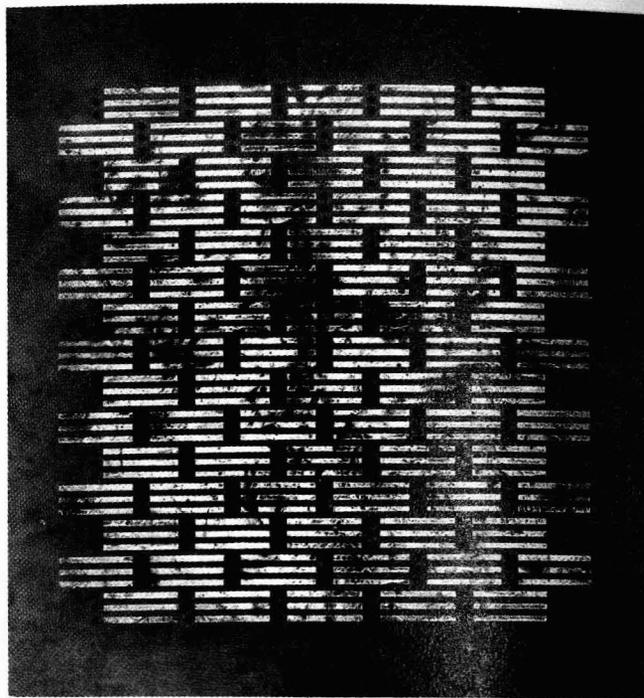
sentan como focos centrales de atención, pero dirigen su vértice al espacio vacío y se vuelven sobre sí mismas; fundan, en síntesis, su ambigüedad, su condición de formas artísticas que generan su propio contexto de relaciones con la materia, el color, la grafía, todo aquello que constituye la estructura del cuadro.

#### Los "Recuerdos": parodia de una escritura

Toda la serie de las "Negaciones" presenta múltiples variantes. Hay superficies en las que la T se diferencia del plano de fondo mediante un tratamiento que uniforma la materia en este último y concentra el dibujo y el trabajo cromático en las franjas de la letra. Así, dicha área expande círculos contrastantes que se tocan entre sí, se llena con los mencionados juguetes geométricos o posee rayas que producen virtuales vibraciones. En otras telas hay cubos de colores cálidos y variados, cubos texturados, puntos, cruces o líneas. Un asomo de desorden despunta en la chorreante T grisácea de la negación número nueve. Otro grupo prolonga el juego textural



Recuerdo 101. Oleo, 1976



Recuerdo 1427. Oleo, 1979

o el efecto óptico hacia todo el campo del cuadro. La negación número 38 insinúa apenas la T con escasos círculos tenuemente rojizos sobre un fondo gris. Por último, entre el interior y el afuera de esa forma principal hay a veces contrastes de color y otras un mismo tono. Es decir, la gran letra se perfila nítidamente y se desdibuja, aparece y desaparece. Preanuncia, así, la clausura de formas que se despliegan concretando áreas amplias, líneas que cruzando el espacio lo dinamizan aunque sea mínimamente y ofrecen diferencias de color, matices de éste y texturas. Un diseño, en suma, que ofrece a la mirada un recorrido dispar, la diversifica hacia una y otra zona de la tela. Un diseño al que el espectador aún puede asirse, encontrar cierta tregua.

Ese nexa se obtura en el sub-conjunto de los "Recuerdos". Allí un bloque macizo y muchas veces en relieve forma un cuadrado superpuesto al plano posterior, del que asoman los cuatro bordes como si fuera un marco. Y en el interior de ese bloque se aglomeran, perfectamente ordenados, líneas, rombos, cruces y cierta texturación. Aquí la mirada no puede espontáneamente saltar de un lado a otro, por el contrario, tiende a quedar detenida en la espesa zona cuadrada que se roba casi todo el campo del lienzo. Pero tiene otra posibilidad, la de transitar en líneas horizontales sucesivas, sobre todo cuando la red central está hecha con líneas o pequeños trazos. Y es en esos casos cuando, por su sutil apariencia de estructura sintagmática, dicha red puede ser vista como una parodia de escritura. Escritura que antes que componer descompone sus signos o no los realiza, se queda en la huella, en la marca; y de ese modo, desde el contexto de la pintura, del cuadro pintado, se recupera el aspecto gráfico, visual, corporal de la escritura, su trazado abstraído de sus significaciones.

En la primera parte de esta nota señalamos que junto a la gradual reducción de los rasgos figurativos y del manejo de formas amplias que hemos explicitado, la obra de Rojo anula paulatinamente las sensaciones fuertes que produce determinado tratamiento de la materia. En su lugar va ganando

terreno cierto juego, sensaciones de aire abierto, de serena simetría.

Retornemos a las señales: ¿un cúmulo de luz abierto en la extensión vacía de los azules, los morados y los negros?, ¿eso son esas flechas que aparecen abajo, en el centro o cercanas a la frontera superior del marco en uno y otro oleo? Sí. Y son también un polo que atrae la mirada y concentra en su textura tonalidades diversas y trazos de anárquica grafía. Por allí emerge, asimismo, alguna línea ondulante. En el ajustado esquema compositivo de estos cuadros la zona de las señales es un punto de desorden, puertas que la materia abre para liberarse y cerrarse a un tiempo, puesto que sólo puede explayarse entre los límites de su propia forma, afuera está la superficie uniforme y oscura que, por rebote, la regresa a sí misma.

En cambio, por su carácter de sostén plástico, su modo tenue de diferenciarse del espacio de fondo y, sobre todo, con su exacta simetría, antes que tensar la emotividad la T consigue equilibrarla, la deja respirar en una atmósfera que se concreta, a menudo, en colores claros y transparentes. La aspereza, la anarquía, son substituidas por el movimiento de tonos brillantes en las negaciones ópticas o por el juego de entretenimiento que provocan las pequeñas formas geométricas.

Finalmente, en "México bajo la lluvia" Rojo recupera la diagonal. En la pintura renacentista esa línea constituía un elemento decisivo en la composición del cuadro, pero sólo existía en relación, en estricta dependencia con la imagen y sus personajes; pasaba por detrás, por delante, confundándose y mezclándose con objetos y figuras humanas. Aquí, en cambio, se convierte en el motivo de la obra, es su protagonista. A través de la diagonal y su efecto óptico, sus múltiples tonalidades fusionadas, sus transparencias, se rearma la emotividad. Y, como si en una trayectoria elíptica retornara la ventana de la primera visión infantil, el cuadro recorta un fragmento de esa lluvia que cae y entrelaza el complejo tejido de la memoria de su autor.

Manuel Ulacia  
DONDE SE HABLA DE LA  
UNIDAD DE LAS COSAS

*Para Hugo*

Somos una sola persona  
avanzamos en el tiempo  
como la ola que llega  
siempre a la misma playa

las arenas se beben el mar  
y el mar nunca se termina

nuestra sangre es el agua  
que fluye por todas partes  
desde las grandes arterias  
del Nilo y del Amazonas  
hasta los pequeños vasos  
que alimentan las praderas  
el oceano late en los cuatro  
ventrículos cardinales

sube la marea  
baja la marea

en un animal  
o en la casa vacía de un molusco  
se escuchan  
las pulsaciones de la vida

somos una sola persona  
que no va a ningún sitio  
suspendidos como el olmo  
que crece conquistando  
con sus ramas el espacio

permanecemos

nuestro cuerpo tiene la forma  
del cosmos en el universo  
disco para el sabio griego  
pecho de mujer esfera  
río mariposa volando  
el sol es la voluntad del sistema  
su brillo es tan grande  
que llena el espacio y el tiempo

somos una sola persona  
con dos rostros en una sola cara  
como la luna

una que muere  
y otra que se libera  
mudando de cuerpo  
por eso existimos.

Dios se purifica.

Josefina Vicens

## LOS AÑOS FALSOS

Poco tiempo después ya no tuve que usar frases ajenas para reseñar las juergas del Diputado. Con cierta ingenua solemnidad, como si se tratara de una ceremonia en la que yo recibiría el espaldarazo de hombre cabal, tus amigos me sometieron a un crudo interrogatorio antes de llevarme a la primera parranda. Al principio me negué a contestar sus preguntas, indignado por lo que consideraba un atraco a mi intimidad, pero pronto me di cuenta de que en su rudeza había una peculiar ternura y hasta cierta timidez que los hacía bordear torpemente el tema, como si tuvieran miedo de llegar a la pregunta principal.

En realidad no la formularon. El Chato Herrera la dio por contestada cuando me dijo:

—Apuesto a que nunca te has acostado con una mujer.

Era cierto. Pero lo negué rotunda, agresivamente, pensando que a ti te disgustaría que ellos lo supieran.

En ese terreno no tenía más experiencias que las solitarias, las imaginadas y las mágicas. Esta clasificación la hago ahora; entonces para mí todas eran pecado mortal.

De las mágicas recordaré siempre una, que me afectó gravemente durante mucho tiempo.

Estaba yo en sexto de primaria e iba con frecuencia a estudiar a casa de mi compañero Manuel Requena. Una tarde fui, como de costumbre, pero él había salido. La criada no supo decirme si regresaría pronto y me hizo pasar al cuarto de la señora para que ella me informara. Entré a una habitación indescriptible y sentí que entre esas cuatro paredes quedaría para siempre. Era absolutamente distinta a todas las que yo había visto. Lo que más me impresionó fueron dos grandes jaulas doradas en las que revoloteaban muchos pájaros mudos. Durante todo el tiempo que permanecí allí, ninguno cantó ni emitió el menor sonido. Únicamente se oía el batir de las pequeñas alas. Ahora me parece natural que no cantaran: la vida no tenía sitio en aquella organizada agonía. Las ventanas estaban cerradas y las gruesas cortinas, corridas. Una lámpara pequeña alumbraba tenuemente la estancia llena, colmada, abigarrada de todo lo imaginable. Lo peculiar, lo sobrecogedor, era que nada era viejo pero todo estaba como prematuramente, urgentemente envejecido. La habitación parecía un desván, uno de esos cuartos resignados donde se va almacenando lo que no se usa pero que se guarda porque ha participado en un instante feliz, o triste, o especial. Sin embargo, era evidente que allí se usaba todo, porque las cosas parecían estar, no en sus rincones permanentes, no en un conquistado lugar fijo, sino en el último que se les había asignado. A pesar de su diversidad y hasta de su incongruencia, no había duda de que esos muebles y objetos pertenecían a una sola persona, y que ésta se servía de to-

dos, cotidianamente, porque ninguno daba la sensación de haber sido olvidado. No obstante, aunque todo parecía funcionar, aunque en todo se percibía un temblor de mudanza, había una especie de trasfondo indolente, desmayado, narcotizado más bien. Cualquier movimiento normal habría resultado inadecuado en esa habitación donde el tiempo parecía detenido. De este estancamiento del tiempo provenía sin duda aquel olor dulzón, que se había ido elaborando a sí mismo y enriqueciendo con la mezcla de todo lo que allí agonizaba encerrado, sin salvación posible.

De pronto, de entre el montón de cobijas y cojines que llenaban la enorme cama colocada en un ángulo del cuarto, surgió una mujer. Vestía un camisón ligero que transparentaba las muy salientes clavículas. Era impresionantemente delgada, pálida, angulosa, y tenía unos grandes ojos hundidos y rodeados de sombras. Se apoyó en el respaldo y encendió un cigarro. El humo espeso que salía lentamente de su boca apenas entreabierta, se le adhería a la cara y parecía formar parte de ella.

Yo la contemplaba fascinado, sin poder decir una sola palabra, y ella veía sonriendo mi fascinación, también en silencio. Jamás he sentido el encantamiento con mayor conciencia de que lo era, de que me había hecho su presa, y de que todo lo demás había desaparecido. Lo único que yo deseaba, con una súbita y delirante urgencia, era meterme en aquella cama excesiva y decirle a aquella mujer que desde ese instante y para siempre, le pertenecía yo por entero.

Era absolutamente necesario que lo supiera, pero cuando iba a decirselo oí su voz grave, densa, que no parecía salir de ella sino del humo que la envolvía.

—¿Vienes a estudiar con Manuel?

¿Quién era Manuel? En ese momento no existía. Pero después, y a causa de esa habitación moribunda y de esa mujer aparecida, fue para mí una presencia desquiciante, deseada y esquivada.

Aquella vez que el maestro nos llevó de excursión y que pasamos la noche en el campo, yo me acosté al lado de Manuel, y cuando se quedó dormido le besé levemente la boca.

Las parrandas de los políticos eran muy distintas a lo que yo había imaginado. ¿Qué podría decir de esos hombres y esas mujeres que dejaban de serlo a causa de su voracidad de poder y de dinero?

Esta comparación resultará extraña, pero así la establecí la primera vez que me llevaron a la casa donde se celebraban las juergas:

Una mañana fui a Chapultepec, muy temprano, con unos compañeros. Ibamos a “hacer pulmones” para participar en las competencias deportivas estudiantiles, pero el espectácu-

lo era tan sorprendente que todos nos olvidamos de entrenar: una neblina espesa, que sin duda en la madrugada envolvía por completo el bosque, había ido descendiendo y haciéndose menos apretada. En ese momento se arrastraba ya por la tierra, como si fuera humo en movimiento, y ocultaba la hierba y la base de los árboles de tal forma que éstos daban la impresión de estar truncados y suspendidos en el aire milagrosamente. Nuestros pies desaparecían en esa especie de gran nube caída, que se agitaba y esparcía a nuestro paso. Recuerdo que yo caminaba cautelosamente para que no se ahuyentara y desapareciera ese humo reptante que se me adhería a los tobillos. No quería desgarrar, no quería lastimar a aquella materia ligera y untuosa, pero al mismo tiempo me sentía invadido por un temor extraño, porque sentía que la neblina, lejos de desaparecer, iría subiendo y espesándose hasta cubrirme por entero y ahogarme.

Lo mismo sentí en aquella casa: algo extraño, pero que no era una tenue nube caída, sino una especie de vaho caliente y ácido, salía de las paredes, de las cortinas, de los rincones, de las botellas, de las bocas y de las palabras. Yo sentía cómo iba llenando la habitación, como iba esparciéndose y untándose por todas partes y cómo iba subiendo paulatinamente por mi cuerpo y paralizándolo.

—¿No estás contento? me preguntó el Chato Herrera.

Moví la cabeza afirmando, porque me parecía que de este modo, sin hablar, la mentira era menor.

Entonces él me indicó, señalándolas descortésmente, como si fuesen animales, a las mujeres de que podía yo disponer y a las que no debía ni acercarme porque “eran propiedad de los gallones”.

Sólo que los gallones tampoco se les acercaban porque estaban tomando alcohol y discutiendo de política, es decir, de esa política turbia y anhelante que consistía en otear como bestias para percibir, a varios meses de distancia, quiénes serían “los elegidos”. Cualquier error significaría el ostracismo, la pérdida de las influencias y de las prebendas. Significaría convertirse durante seis años en ciudadanos comunes y corrientes, atenidos a sí mismos, víctimas de la arbitrariedad de las autoridades y de la indiferencia de los poderosos. Con esas preocupaciones, con esa punzante obsesión, con ese terror, ¿cómo iban a perder el tiempo en atender a aquellas atractivas y sinuosas mujeres que estaban allí sólo para dar ambiente y para disfrazar ante ellos mismos el verdadero objeto de la reunión? Si alguna se les acercaba le hacían automáticamente una caricia procaz y seguían hablando de lo único que les importaba:

—No hay que perder de vista al general Montes, anda muy cerca del candidato.

—No, hombre, le está dando su coba.

—Seguro... qué apuestan a que lo manda de embajador a una republiquita para quitárselo de encima.

—No se confíen. Yo lo tengo en mi lista, por si acaso.

—Pues bórralo y apunta a Rafael Ampudia. ¿Sabías que fue de invitado personal al mitin de Tlaxcala y que desayunaron solos?

—¿El chueco Ampudia? ¿El del escándalo aquel?

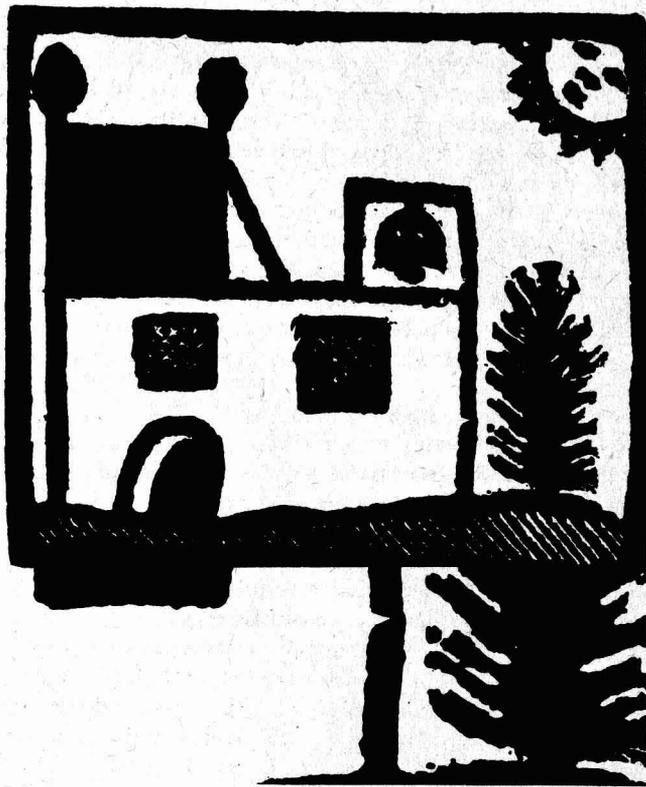
—Ese mero.

—¡Pero si es un imbécil! Yo lo conocí hace años, cuando era pistolero de Trinidad Sánchez, el que fue diputado por Sinaloa.

—Pues de imbécil no tiene un pelo. Ahora es Trinidad el que le anda lambisconeando.

—¿Y dices que desayunaron solos?

—Me consta, yo iba en la comitiva. Y cuando salió llevaba



una cara de “ya se me hizo” que nos dejó “de a seis”.

—Pues está bueno saberlo. Oye, ¿y a ése por qué le da?

—Por la cacería. Yo le mandé la semana pasada una escopeta alemana muy buena.

Era evidente que el Chueco Ampudia recibiría de inmediato otras muchas escopetas alemanas, y que desde ese momento quedaban olvidadas para siempre sus proezas de pistolero belicoso. ¡Había desayunado solo con el candidato! Eso borraba sus pasadas culpas y en lo futuro, “si se le hacía”, todos dirían de él: “don Rafael Ampudia, muy amigo mío por cierto, un hombre de humilde extracción que ha llegado a tan alto puesto gracias a su talento, a su esfuerzo y a su intachable conducta”.

Me era imposible seguir oyéndolos, seguir observando cómo se iban desintegrando por dentro, a cada frase.

—Señor diputado, ¿me puedo ir?

Todos estaban borrachos. Eran ya las tres de la mañana. Dos de las mujeres “disponibles” dormían en unos sillones. Las otras trataban inútilmente de interesar a aquellos hombres que, una hora después, bajo los efectos del alcohol, hablaban de sus hogares, de sus “viejas” y de sus “muchachos”, como designaban siempre a la esposa y a los hijos. Resultaba muy extraña esa zona de ternura, esa especie de isla familiar a la que ellos aludían precisamente en ese sitio; ese reducto que elogiaban, amaban y respetaban a su modo.

—Señor diputado, ¿me puedo ir?

—¿Ora que se va a poner bueno? —preguntó a su vez abrazando a la robusta mujer que tenía a su lado.

—Es que ya es muy tarde y mi mamá debe estar con pendiente.

—¿Qué había dicho? Una carcajada estrepitosa distorsionaba los rostros e iba extendiéndose y llenando la habitación, como si una chispa hubiera provocado un fuego violento. Yo estaba allí, inmóvil, mudo, atrapado en esa risa, igual que si estuviera envuelto en llamas. Y sentía claramente que cuando ellos terminaran de reír no quedaría de mí sino un pequeño montón de cenizas.

Pero fue al llegar a la casa cuando comprendí que eso era yo en todas partes: un montón de cenizas.

Porque no fui yo el que regresó en la madrugada, temeroso del justo regaño de mi madre. Ni era a mí a quien ella esperaba. Llegaste tú, y de ti, el jefe de la familia, ella nunca esperó explicaciones ni excusas. Yo pensaba dárselas y vencerla de que me había sido imposible regresar más temprano. Ella me diría —pensaba— que “era yo un hijo desconsiderado, que la tenía despierta hasta el amanecer con la angustia de que algo malo me hubiera sucedido”. Pero nada de eso ocurrió. Las palabras se me quedaron muertas, como si ya no pertenecieran a mis actos, ni a mi tiempo, ni a mi vida.

—Perdóname, mamá, no pude...

—Pero si no te estoy diciendo nada, tú puedes llegar a la hora que quieras. Acuéstate, voy a la cocina a traer algo.

—No, mamá, no te levantes.

—No faltaba más, con lo cansado que debes estar... A tu papá siempre le daba yo un vaso de leche caliente cuando llegaba tarde.

Se levantó, fue a la cocina y me trajo a mi cuarto el vaso de leche. Mientras lo tomaba me dijo que “me había esperado a cenar hasta muy tarde, pero que como las niñas tenían que ir al colegio al día siguiente, ya no quiso que se desvelaran más”. Después, con el mismo gesto y en el mismo tono manso y tierno, me dijo exactamente lo que te decía a ti:

—Yo todavía te esperé mucho rato, hasta que materialmente se me cerraron los ojos.

Allí estaba, sentada al borde de mi cama, cubierta con su chalécito de estambre. Y de pronto sentí un violento rechazo por aquella mujer desconocida, por aquella esposa que parecía estar atendiendo a un marido trasnochador y autoritario, no a un hijo asustado que esperaba su reprimenda y que quería pedirle perdón.

—¡Déjame solo, por favor!

Salió de la habitación y cerró suavemente la puerta.

Comprendo que a veces sufra por mi indiferencia, por mi rudeza, por mi silencio. Sobre todo por mi silencio. Lo lamento. No puedo remediarlo. Fue ella la que me abandonó y la que convirtió a mis hermanas en esas dos señoritas cobardes y blandas que me respetan, me sirven y me mienten.

Esa noche, tan luego como salió de mi cuarto, me desnudé y me tendí en la cama, estirado como un muerto. Coloqué las manos en la misma posición que tú las tenías, y en un lento, lentísimo recorrido me puse a observar mi cuerpo pensando en las transformaciones que habría sufrido el tuyo. Me gustaba imaginar que me iba yo descarnando, como tú, y seguía el proceso eliminando poco a poco, como si quitara la cáscara a una fruta, la materia que cubría mis huesos. Casi veía mi esqueleto, íntegro, ordenado, tendido en los despojos de la caja. No hacía el menor movimiento: al principio, voluntariamente; después, porque estaba seguro de que era inútil intentarlo. Estaba paralizado, imposibilitado para todo lo que no fuera esa quietud total, cotidianamente ensayada. Cuando el dolor y el frío eran ya muy intensos, empezaba a mover imperceptiblemente, como si no tuviera derecho a hacerlo, los dedos de los pies y de las manos. Y era como resucitar un poco, a escondidas de mí mismo, para volver a esconderme, de inmediato, en el sueño.

Esa noche, como todas, creo que soñé contigo. Digo “creo” rabiosamente, porque al despertar el sueño se me rompía en jirones y aunque hacía esfuerzos desesperados por

recordarlo y ordenarlo, sólo quedaban de él pequeños fragmentos, ráfagas nebulosas que, no obstante, eran como una pista que me llevaba a ti. Retenía, recordaba, entre una serie de acontecimientos y personajes que habían huido irremediadamente de mi memoria, la cadena de tus llaves; o las manos de una de mis hermanas pegando un vaso que tú habías roto; o las espuelas de plata que te regalaron en Guadalupe y que te gustaban tanto; o a ti mismo, fugazmente, pero que en ese absurdo posible que es el sueño, eras otra persona.

Al día siguiente, temprano, vine a verte. Me quedé parado mucho tiempo, contemplando la tumba. Igual que ahora. Sólo que aquel día ellas no estaban afuera, como en este momento, sino adentro. Las tres adentro, enterradas, una sobre otra, de cualquier modo. Y yo solo en el mundo, inacabablemente solo: sin ellas, sin ti, sin mí.

Recuerdo que dije en susurro una frase tonta, más adecuada a un accidente de aviación o a un terremoto, que a lo que en realidad me acontecía:

—Se murió toda mi familia.

Y de inmediato sentí que si todos me habían dejado para estar juntos allá abajo, apretados, como gatos recién nacidos dentro de un cajón, yo no tenía por qué venir a verlos, ni por qué estar allí, contemplando la tumba y pensando en ti y en ellas.

Pero no era eso. No era eso. Tú no estabas allí. Estaba yo. Y estaban también mi madre y mis hermanas. Afuera habían quedado, contigo, conmigo tu mujer y tus hijas. Esas desconocidas, esas tramposas, esas dóciles que esperaban mis órdenes.

Retrocedí a mi frase: “se murió toda mi familia”. Ya no me pareció equivocada. Estrictamente eso había ocurrido. Yo no quería aceptarlo para no tener que señalar al culpable. Si crees que trato de encubrirte, te equivocas. Tú lo hiciste todo siempre, pero esto lo hice yo. Por culpa de ella, claro.

Quiero encontrarle atenuantes: su hijo, tan joven, y cargando ya con el peso de toda la casa. Y entonces:

“Niñas, no molesten a su hermano que viene cansado...”

“Te esperé hasta que materialmente se me cerraron los ojos...”

“Tú puedes venir a la hora que quieras...”

“Como tú lo ordenes...”

“Como tú dispongas...”

“¿Permites que las niñas vayan a la fiesta de Carmen...?”

“Pensaba sacar unas telas en abonos... ¿tú qué dices?”

Yo sólo le decía que resolviera ella, que no tenía por qué consultarme. Pero jamás le grité, desesperado, que yo era su hijo, que tú te habías muerto, y que dejara de fastidiarme con sus consultas, sus atenciones y su obediencia.

Pobre. Sí, pobrecita. Como mi comportamiento se parecía al tuyo; como ella veía que yo reaccionaba igual a ti (“tú sabrás; yo no entiendo de eso, resuélvelo como quieras”) tal vez se confundía y no podía diferenciarnos. Había en la casa otro hombre; la familia tenía otro jefe, pero nadie notaba, por imperceptible, esa hendidura que señalaba el cambio. ¿Cómo iba a notarlo ella si yo mismo la soslayaba, la ocultaba, la recubría y pulía los bordes para facilitar el paso de ti a mí?

Sin embargo yo sentía que estaba en todo mi derecho de prolongarte, de prorrogarte, de imitarte, hasta de calcarte si me daba la gana. Eso era asunto mío. Pero me parecía que



ella no tenía derecho a mezclarnos porque al hacerlo yo era el que desaparecía y, no obstante, tú seguías siendo el ausente: el recordado, el insustituible. ¿Comprendes? No era posible tolerar que me tratara como si yo fuera tú, y que te llorara como si tú no fueras yo. Si allí seguías, en mí, era que estabas presente. Entonces, ¿qué ausencia lamentaba? Lógicamente la mía, la de su hijo que se había perdido dentro de ti. ¿No es eso? Pero si yo no había podido sustituirte, si yo no era tú, si yo seguía siendo yo, ¿por qué me trataba como a ti? De todos modos yo no existía. Y ella, ellas, mi madre y mis hermanas, también habían dejado de existir. La cabeza me daba vueltas. No sabía si estaba yo ausente o si estaba muerto. No sabía si eso era la soledad o la nada. Como tenía que encontrar un sitio para mí, escogí tu caja, tu pedazo de tierra, tus gusanos, tus lagartijas y tu bugambilia. Como alguno de los dos tenía que proteger a tus mujeres, te representé en silencio. Como tenía que elegir entre la soledad y la nada, decidí ser mi propio compañero porque a nadie que no fuera yo mismo, o tú, podía permitirle que me acompañara. Quedé así como dividido en tres: el heredero de ti, el huérfano de ti, y el encargado de acompañarme y consolarme. El primero vivía tu vida resignado, con tu peso a cuestas; el segundo sufría tu muerte y su propia muerte, y el tercero, recién nacido, torpe, no sabía si hacerte reproches, para darme alivio, o sufrir conmigo tu ausencia. Era un ser dependiente, sin la menor iniciativa, cándido, cálido y fiel. Yo lo abandonaba o rescataba, algunas veces a mi antojo, las más, al tuyo. Sin duda tú estabas satisfecho de que se me hubiera ocurrido encontrar compañía, intimidad y consuelo en mí mismo, en una parte de mí, y no en alguno de tus amigos —que se desviaban por dármeles—, o en una mujer, o en el trabajo, o en las copas. Sí, tú estabas contento, pero a causa de ti, de tus constantes intervenciones, yo no podía lograr que él cobrara la fuerza suficiente para acompañarme realmente. Eras más fuerte que él y que yo. La más leve alusión a ti, aunque la hiciera yo para asegurarte que pronto lograríamos olvidarte, lo

ahuyentaba. Y eras tú, lo percibía yo de inmediato, quien se plantaba, imperioso y cómodo, en el sitio que momentos antes él ocupaba levemente.

A veces, escapado de ti, y por ello sintiéndome solo, le pedía que permaneciera junto a mí más tiempo para que juntos fuéramos olvidándote, borrando tus fechas, destruyendo tus objetos. Pero tú, al acecho siempre, aparecías de pronto y me invadías tumultuosamente, arrasándolo todo. El huía asustado. Cuando al fin te alejabas, yo contemplaba mis despojos y tus señales, tus grandes huellas, imperativas, renovadas.

En voz muy baja lo llamaba y él iba saliendo de mí, temeroso. Se instalaba a mi lado para acompañarme... ¿acompañarme a qué? A padecer los amaneceres vacíos después de un sueño lleno de ti; a sufrir la nostalgia iracunda; a soportar tu ausencia y tu presencia tenaces, pegajosas, casi impúdicas, porque se posaban de continuo, como una mirada, en todos mis pensamientos, hasta en aquellos que premeditaban tu muerte total.

Esa muerte acontecida para quienes podían dar cada día el paso que los iba alejando de ti. No para mí, en quien todo propósito de olvido remarcaba el recuerdo. No para mí.

Sin embargo dialogaba con él, con ese aliado inútil, espezanzadamente:

—Ya no lo recuerdo ni lo necesito. Ahora no es más que un montón de huesos y gusanos. Residuos, basura. ¿Te interesa a ti la basura?

—No, no me interesa.

—A mí tampoco, aunque esa basura sea él, aunque esos residuos sean de él. ¿Te interesa a ti que sean de él?

—No, no me interesa.

—No vamos a permitir que vuelva.

—No, no vamos a permitir que vuelva.

—¿No puedes decir algo tuyo? ¿Vas a pasarte la vida repitiendo lo que yo digo?

Y para no repetirlo, guardaba silencio.

José Balza

## SOBRE GUILLERMO SUCRE

### I

*Todo empieza en un río y una ciudad reverberando sobre una roca.*

*Tiene ahora catorce años y todo lo ha perdido:* dos frases distribuidas en un poema de Guillermo Sucre, que pueden referirse exclusivamente al sujeto del texto, pero que hemos traído aquí para aludir a ciertos datos en la biografía del escritor.

Allí está el muchacho, al atardecer, en el malecón, con las piernas colgando sobre las aguas. El lugar, que se suspende sobre una roca, es Ciudad Bolívar; y la terrible corriente de las aguas en invierno tiene un nombre: el Orinoco. *Sabe que algún día ya no estará allí. Tiene ahora catorce años y todo lo ha perdido. Quiere fijar la luz, transparentar el río. No se conoce ese aire o esa luz para sobrevivirlos. Esa piel de las piedras, cálida, ya no volverá a tocarla. Levanta la mirada. Un rostro ya tostado por el sol, ya también aborto. Un dios. Lo siente: hay un dios con él. O hay un dios que es él, que está en él. Solitario y hostil. Un adolescente que conoce la muerte.*

Allí está el muchacho, en el malecón. Antes de ese instante, su padre, Juan Manuel Sucre, y su madre Inés Figarella, han tenido cinco hijos en el matrimonio. Guillermo Sucre es el último, y nació el 14 de mayo, en 1933. La madre venía de El Callao; el padre trabaja como comerciante de la casa Blohm; pero la familia vive en un lugar de grandes cielos y de súbitos boscajes: Tumeremo. Aquí nace Guillermo. La fiebre amarilla derriba al padre en 1934, casi a punto de cumplir cuarenta años (*Voy y veo la muerte que alumbra / Con mano ciega cierro sus ojos / Su nombre fue Juan / soleada sílaba de sílex / Sometió ríos espesas fronteras / La tierra le fue más ancha que sus sueños*). Entonces la familia emigrará a Ciudad Bolívar. Aquí ocurrirán los estudios de primaria, la noción de la ciudad y su río y, en el comienzo de la adolescencia (de Guillermo), la cercanía con su abuelo: Juan Manuel Sucre Arrechadera. Este posee una biblioteca a la cual acude, con irregularidad, el muchacho. Lee allí una biografía de Antonio José de Sucre, textos de Historia, libros de cronistas. También algunas novelas de Dumas y las *Rimas* de Bécquer. El abuelo ha escrito, por su parte, un *Diario* sobre la Revolución Libertadora, es Miembro de la Academia de la Historia, colabora con el periódico local "*El Luchador*", donde publica bajo el significativo seudónimo de Juan de la Cruz.

Pero este abuelo, que había cambiado la pajilla por su gorra vasca, que se reconoció en la vida vertiginosa del hijo que llevaba su nombre, guardaba, para Guillermo el niño, un tesoro singular: la granja "Las Acacias" en El Manacal, a donde la familia iba con frecuencia. (...esa otra claridad que es el frescor en el sígilo de la tarde, lejos el Manacal manando agua ¿Vivir será también así, abuelo?).

En el malecón, sobre las fuertes aguas, está el muchacho

de catorce: sin saber que dentro de dos años volverá por fin, en vacaciones a Tumeremo, de donde salió muy pequeño; que tendrá de nuevo las calles y las arboledas amadas por sus padres: pero que ninguno de ellos estará allí. Porque en agosto de 1945, Guillermo se traslada a Caracas, iniciando el Bachillerato del Liceo de Aplicación. Uno de los hermanos lo ha precedido. La extensión, la sorpresa y el fresco clima de la nueva ciudad, lo acogen, lo enamoran. Viven en una casa de El Pinar, cerca del puente "9 de diciembre". Todo podría ser espléndido, pero una crisis de salud impone que la madre sea operada, y muere. Nada de esto sabe el muchacho del malecón, aunque *hay un dios con él. O hay un dios que es él, que está en él. Solitario y hostil. Un adolescente que conoce la muerte.*

Después, en Caracas, los hermanos viven en un apartamento por El Silencio. Guillermo cursa quinto año de bachillerato en el Liceo "Andrés Bello", que es dirigido por Dionisio López Origuela. Es el año escolar 1949-1950, y la oscura cadena de acontecimientos que lleva a Marcos Pérez Jiménez al poder, suscita una seria actividad política en el Liceo. Tal vez una de las secuencias políticas que el abuelo no imaginó para su *Diario*, comienza a ser vivida por Guillermo. Se ha creado el Grupo *Cantaclaro*, de evidente eco galleguiano; y entre política y literatura, los jóvenes —como Guillermo— afrontan algunos acontecimientos de la ciudad. Aún gobierna Carlos Delgado Chalbaud cuando, con ocasión de un acto en el Centro Venezolano-Americano (un acto ligado a España), junto a varios de sus compañeros, Guillermo es llevado a la cárcel Modelo. Permanece preso durante tres semanas.

Guillermo Sucre ha venido escribiendo relatos desde el Liceo de Aplicación. Ahora, en el "Andrés Bello" colabora con la dirección del periódico *Espiral*. Y de estos meses surge un texto titulado *Soledad invertebrada*.

Ingresa a la Universidad Central de Venezuela para estudiar Filosofía. La huelga de 1951 entorpece este proyecto. La Universidad pierde su autonomía y el gobierno traslada al cuerpo académico desde los viejos salones, arcos y torrecillas de San Francisco, a la modernísima Ciudad Universitaria que Villanueva ha levantado en el este de Caracas.

Meses después doce estudiantes —como un reto a la dictadura militar, como una defensa al propio cuerpo universitario— toman las instalaciones de San Francisco. Entre ellos están Manuel Caballero, Eleazar Díaz Rangel, Rafael Cadenas. Guillermo Sucre es detenido allí; pasa dos semanas en la cárcel del Obispo, tres meses en la cárcel Modelo y, finalmente, en mayo de 1952, a los 19 años, debe salir de Venezuela. En Chile permanecerá hasta 1955. (*La capital austral acogió mis pasos, los vestigios/ aun recientes de mi país sobre la piel;/ día a día hasta mí llegaba su iracundo rumor...*). Cursa aquí Lite-

ratura, en el Instituto Pedagógico. Resulta fácil imaginar cómo el ágil muchacho del malecón y el río; cómo aquél fragmentario lector en la biblioteca de su abuelo; cómo el sólido soñador de la hacienda y el Manacal, se ha convertido ya en este hombre de 23 años: algo grave en su humor penetrante, callado hasta que el entusiasmo le permite seguir un pensamiento con calor, y en cuya mirada oscura parece haber una madurez precoz. Del niño que aun aguarda al borde del río, surge este observador que se asoma a otras aguas: las del lenguaje, de la escritura: a esa forma de la duda que es la literatura. Ahora, en Chile, se convierte en un lector incesante: lo dice esa parte de su primer libro (*Mientras suceden los días*), que debe haber sido imaginada o escrita aquí, en 1955.

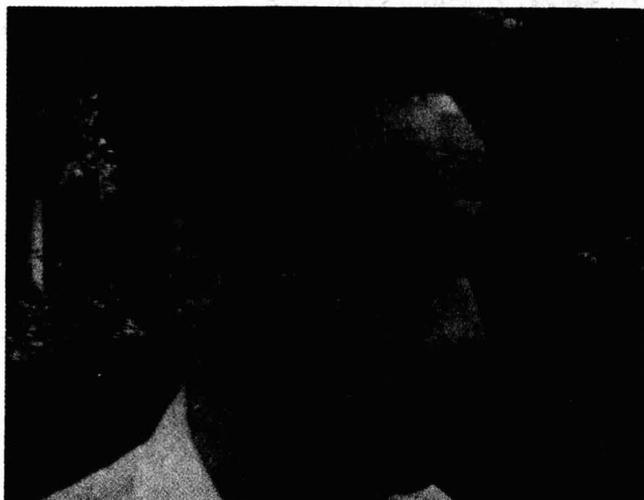
Este mismo año, a través de la Alianza Francesa, viajará a París, donde toma cursos propedéuticos en La Sorbonne. En 1956 el gobierno de Pérez Jiménez comienza a dar visas para algunos exiliados. Guillermo Sucre regresa a Venezuela, y permanece tres días en la Seguridad Nacional de Caracas. Como en un obligado circuito, la policía política lo lleva a la cárcel de Ciudad Bolívar. Allí estarán también Lairer, Bayardo, Pedro Espinoza. Y en otro pabellón de la cárcel encuentra al poeta José Rafael Muñoz, a José Vicente Abreu. A su lado, siempre, estuvo prisionero, también, José Francisco Sucre, su hermano. Aquí permanecerán hasta la caída del régimen en enero de 1958.

Desde dos años antes, en un Café cerca del Teatro Municipal, un grupo de narradores y poetas se reúne asiduamente, para conversar sobre literatura. La Seguridad Nacional sabe que no son inocentes tales encuentros; y muchos de los asistentes terminarán torturados en prisión. Pero al ser derrocado Pérez Jiménez, el grupo edita la revista *Sardio*, en cuyas páginas colaborará Guillermo Sucre. Diversos sectores políticos integran su cuerpo de redacción.

Así, al regresar a Caracas desde la cárcel de Ciudad Bolívar, Sucre prosigue sus estudios, ahora en la Escuela de Letras, donde se gradúa oportunamente; comienza a trabajar en la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, junto a Pedro Duno y Rodolfo Izaguirre; y concluye la escritura de su libro *Mientras suceden los días*, que no será publicado hasta 1961. El 14 de diciembre de 1958 se casa con Julieta Fombona, a quien había conocido en la Universidad.

*Mientras suceden los días* consta de tres partes, escritas en 1955, 1956 y 1957. Con frecuencia, en ellas el verso tiende a no ser breve, a asumir un denso ritmo que lo aproxima a la prosa. Con tal extensión, el poeta señala de algún modo que su frase no se acoge a límites prefijados; su lenguaje, sin embargo, es preciso y elegante: dedicado a mostrar imágenes sobre cuya sensualidad la reflexión avanza como *algo menos melancólico y aun lúcido*. Es verdad que son evocados los días del país austral, exaltadas algunas concreciones del amor y reconocidos ciertos asomos del éxtasis íntimo, dentro del día, del verano, de la soledad. Pero un tema subterráneo invade con sus estallantes anillos, estos versos de civilizada cadencia: la celebración del instinto. Al vértigo de esta fuerza, a sus *graves ceremonias*, al júbilo de su ascenso, a su *castigada jerarquía*, el poeta dedica la irradiación de sus palabras, prodigiándolos como centro de vida.

En 1959 vuelve a París, donde permanecerá hasta enero del 62. Esta vez lo hace becado por la Universidad Central de Venezuela y por el gobierno francés. Estudiará literatura francesa y emprenderá una tesis (nunca concluida) sobre César Vallejo. Cuando vuelve a Venezuela, pasa a ser profesor en La Escuela de Letras con las asignaturas Teoría Lite-



Guillermo Sucre

raria, Corrientes Literarias Contemporáneas y, desde luego, Literatura francesa. Trabaja en la revista *Zona Franca*, dirigida por Juan Liscano, en el Suplemento Literario de *La República*; y en 1965 concluye, como trabajo de ascenso en la Universidad, su libro *Borges el poeta*. Dos años después dirige la revista *Imagen*, y se edita su texto sobre Borges en la colección de la Universidad Autónoma de México. El mismo será traducido por Pierre de Place para la serie "Poètes d'aujourd'hui" (Seghers, París, 1971), y retomado por Monte Avila Editores de Caracas, posteriormente.

Borges, ese sacerdote del idioma y de la infinita copia de sí mismo (ambos laterales rasgos de su singularidad) logra en la cercanía de los años sesenta una difusión mundial. Lo cual no sólo inviste a la literatura latinoamericana de un nuevo carácter (el de Borges: al lado de los censos de ganado y otros localismos) sino que atrae a la crítica internacional hacia el insólito circuito de sus narraciones. Menos famosa, pero no menos importante, es la obra poética que Borges ha escrito desde su juventud.

Basta revisar los innumerables estudios sobre Borges (o las entrevistas que le hacen a diario), para corroborar que, casi siempre, las ficciones del maestro, así como sus ceñidos textos críticos, son superiores a quien trate de interpretarlos. Imán previo, Borges mismo los devora al ser frotado su lenguaje con el de los críticos.

En este sentido, el libro *Borges el poeta* de Guillermo Sucre se vuelve excepcional por varias razones. Una de ellas, evidente, es que constituye ya la mejor introducción (o complemento posterior) para la lectura de la poesía borgeana. Otra, su tono: conducente y discreto, ajeno a cualquier impulso por convencer. Otra, su estupendo capítulo acerca de la narrativa de Borges, y las conexiones entre ésta y lo poético. Otra (para detenernos), que al diseñar el texto sobre Borges, Guillermo Sucre el poeta está perfilando un territorio crítico en el cual se moverá más tarde. Destaquemos, entonces, sólo dos frases que Sucre escribe en el Prólogo a la edición de 1974: "De un escritor vivo, creo que decía Eliot, sólo es pertinente hablar en términos de autenticidad o no; la prueba de su grandeza es decisión del tiempo". Sucre se inclina por destacar la singular autenticidad de Borges antes de su grandeza. Y lo hace tomando una cita de Eliot, acerca de la cual (*creo que decía*) parece vacilar. Así se propone todo un programa de análisis, que toma la duda como apoyo teórico: la duda lúcida que originará juegos y riquezas de gran exactitud en su labor crítica. La otra línea del Prólogo dice:

“...los poetas son... más lúcidos que los críticos”. ¿Podía Guillermo Sucre, después de haber escrito su libro sobre Borges, seguir siendo el mismo poeta o el mismo crítico de antes? Entre 1968 y 1970, Sucre vive y trabaja como profesor universitario en Pittsburgh, dictando cursos de literatura latinoamericana. Para el 70, recibe una beca Guggenheim y se traslada a Washington. Luego, entre el 72 y el 75, regresa a Pittsburgh. Desde 1962 hasta 1969 escribe los poemas de su libro *La mirada*, que circulará en 1970.

En su primera parte, cierta prolongación de las frases pareciera guardar un eco, en este libro, del anterior. Pero el efecto es sólo formal: ya no existe la evocación encantatoria aquí, como tampoco en el resto del volumen. Y aun tal vínculo expresivo desaparece en los contenidos versos siguientes. *Las memorias han pasado* y un corporal presente adviene como objeto de percepción, de canto, de reflexión. El instrumento psíquico con que el poeta asume esta nutritiva realidad es, desde luego, la mirada. Pero en su forma sensorial y abstracta, en sus movibilidades espirituales y físicas. La mirada (no el ojo) sigue a un cuerpo amado, a situaciones compartidas, a mutaciones de seres, lugares y momentos; pero vigila, asimismo, *el seco licor del lenguaje o la posibilidad de estar desnudos en el poema*: es decir, tanto las evidencias (o elusiones) temáticas de cada verso como su nacimiento y su organización verbal.

En 1975 Sucre vuelve a Venezuela, donde trabajará por dos años como Director literario de la editorial Monte Avila. Luego pasa a la Universidad “Simón Bolívar”, donde permanece actualmente dictando cátedras de Literatura. Bastante invisible en Caracas; dueño de una cordialidad que siempre pareciera saludar con algo de travesura y seriedad; acentuando sus conversaciones con una disponible sonrisa, Guillermo Sucre vive hacia El Paraíso, con su esposa y sus hijos. La casa —¿construida al final de los cuarenta?— se oculta tras una alta barda y un patio con árboles. Dentro de ella (ámbitos sobrios, vividos sin pasiones decorativas) hay siempre un humor acogedor, y algunos tragos accesibles. Por la ventana de la sala, resueltas ramas de mango, y hojas de caobos, a veces convertidas en color moscatel.

Entre 1969 y 1974 —estando en Pittsburgh, Washington y Silver Spring— Guillermo Sucre escribió los poemas de su libro *En el verano cada palabra respira en el verano*, publicado en 1976. Aunque en importantes revistas del continente ha continuado publicando algunos poemas, lo cual permite pensar en un volumen próximo, aquél es hasta ahora su última obra poética.

Una palabra, que asoma a veces en *Mientras suceden los días* y con cierta frecuencia en *La mirada*, se instala definitivamente en el título de este nuevo libro, y atraviesa con su esplendor numerosos textos del mismo: la palabra *verano*. La refractaria cualidad de ese título (*En el verano cada palabra respira en el verano*) refiere de una vez a la personalidad de los textos: fragmentos en prosa, prolongadas frases y versos, muy cortos, dotados de un mismo signo: su ofrecimiento de lectura fluctuante y, sin embargo, precisa. Como el título, los versos se abren hacia diversas disponibilidades del acento conceptual: y entonces podemos atender a una misma secuencia con variada libertad. Guillermo Sucre es, desde luego, un poeta profundamente visual: por ello la sostenida anunciación de cuanto es felicidad, su insistente tributo al cuerpo o a las cosas (*naranja/ olor de la vista*), vuelven a ensamblar una antigua constante de su poesía, dentro de imágenes y términos menos untuosos: vuelven a recorrer las ocultas instancias del instinto. Sólo que, ahora, el poema mismo es tam-

bién un comentario a otra forma solar de lo instintivo: la inteligencia.

Guillermo Sucre ha traducido al castellano poemas y textos de Saint John Perse, de W. Carlos Williams, de Wallace Stevens, de René Girard; a la vez, hay poemas suyos en versión francesa, italiana e inglesa. También está en inglés su estudio sobre Octavio Paz: *Poetics of vivacity* (Universidad de Oklahoma, 1973).

Antes y después de su libro sobre Borges, Guillermo Sucre escribió numerosos ensayos críticos, en revistas latinoamericanas. Sin omitir visiones sobre ensayistas y problemas teóricos de la literatura; sin omitir acercamientos a algún narrador, dichos artículos tienen con frecuencia un centro común: la poesía. De allí que resultara bastante lógico el nacimiento, el desarrollo y la organización de un extenso ensayo suyo (escrito entre 1971 y 1974; publicado en Venezuela en 1975) sobre poesía hispanoamericana: *La máscara, la transparencia*. Como pocas veces en su historia, nuestro famoso Premio Nacional de Literatura quedó admirablemente justificado un año después, cuando fue otorgado a ese gran libro.

*La máscara, la transparencia* recorre, a través de 450 páginas, la poesía de América Latina desde fines del siglo pasado hasta hoy, desde los profusos maestros Darío y Martí, hasta poetas de naciente obra, deteniéndose también en algunas figuras españolas de ese mismo período. Al leerlo, no podemos olvidar que el ensayo y la crítica, en Venezuela y en el Continente, han sido desafortunados. Alfonso Reyes, Picón Salas, iban a necesitar la aparición de un Borges y, posteriormente, de un Octavio Paz, para que el juicio y la elegancia escrita no se perdieran en estériles discursos. En nuestro país, Juan Liscano, Orlando Araujo, Elisa Lerner (y ahora un interesante grupo de escritores recientes) responden por un ejercicio de la crítica culto y atractivo. Pero en ninguno de ellos será la poesía el tema central de sus exploraciones.

*La máscara, la transparencia*, que exige un deleitable detenimiento, una extensa manera de lectura, para ubicar sus conceptos centrales y, desde ellos, ramificar conexiones entre poetas y obras, entre sucesiones estilísticas y temáticas, constituye, en primer lugar, una forma múltiple para que Guillermo Sucre reflexione sobre la transfiguración del lenguaje poético en América Latina. Luego, el libro nos conduce a una seductora comprensión del universo verbal, en tanto que riqueza mental como reflejo y organización de la sensualidad. Una lectura erótica del idioma poético, un zig-zag que descubre la realidad escrita como transparencia y como máscara de cierta unidad espiritual: todos esos polos y encuentros se resumen aquí, en este ensayo que bien merece ser concebido como el estudio más extraordinario sobre poesía, en nuestra historia y en nuestra lengua.

## II

Nada de esto conoce el muchacho de catorce años que se inclina sobre las aguas en el malecón de Ciudad Bolívar. Después, cuando sea hombre, serán otros los ríos y mares del mundo (también del lenguaje) a los cuales se asomará, ansioso y seguro de haberlo perdido todo.

Tampoco es necesario que sepa sobre su verdadera existencia, aun futura mientras permanece en el malecón. Porque realmente nada suyo, de aquellos catorce años, persiste hoy, sino esta página de *En el verano cada palabra respira en el verano*, donde un poeta que es él mismo, lo inventa para devolverse al pasado.

---

Guillermo Sucre

# (ALGUNAS) TRANSPARENCIAS

No bañado sino penetrado por la luz. No lo que nos refleja, sino lo que vemos. El cristal, no el espejo: una imagen vista sin través: nítida, pura, absoluta en sí misma, sin destello. Una imagen que es imagen. Un rostro que es un rostro— sobre todo por sus ojos, por su mirada.

El agua, el aire, el cielo —cuando la luz abre en él un espacio, cualquiera sea la estación; la copa —si alta y no muy densa, balancéandose, mejor, más remotamente— de los árboles; grandes redes esparciéndose, circulares, sobre la superficie atardecida de un río; la ciudad, el rincón de una ciudad —calle de piedra y musgo o enladrillada, el ramaje sobre los muros de un solar, la brisa incipiente— surgiendo en el amanecer y nosotros despertando. Materia que es materia. Imágenes, no símbolos.

Te recuerdo, otoño, en estas hojas que van cubriendo el jardín de la casa. Por días, el sol las reseca o las ablanda la lluvia. Se disuelven y vuelven a la tierra, sin que tú, otoño, desates el torbellino de tu luz extática, la inminencia de lo que arrasa. No puedo olerte, otoño, no puedo seguir tu ritmo, el desarraigo de tu cuerpo amarillo y aéreo. No puedo decir: ahora es otoño y nos espera la larga prueba de la purificación, de la desposesión. Pero aun puedo amarte más. El caobo es ahora más delicado: veo desde lo desnudo dibujarse un tapiz con pequeñas manchas solares.

El tiempo es una ráfaga. Es también una hoja sus-

pendida entre el verano y el otoño, que nunca veremos caer. La respiración en vilo no admite arrebatos ni memoria. Somos lo que es el animal sobre la tierra: la costumbre de ir devorándose en su propia piel. La luz nos frota como la arena en una playa donde nos vamos quedando solos. Con el mar y la noche. El viento. La sal que secretamente se extiende.

*(homenaje a V. H.)*

callar: el sol atraviesa el follaje  
sin dejar caer una sola hoja  
del árbol del lenguaje

*(homenaje a J. L. L.)*

Amaba la letra y ésta le correspondía  
en el curso de las estaciones iba grabando  
el cambiante esplendor del mundo  
lo cotidiano se le tornaba absoluto: la innumerable  
fiesta de lo numerable  
desterrado, no enterrado  
en el único libro que siempre escribía  
con cifras desenterradas  
respiraba entre estalactitas nocturnas  
la otra respiración la iluminación  
de la tierra prometida  
yo hablo desde la muerte y el manuscrito  
disuelto en una inundación de La Habana  
de oppiano licario.

## DE LIBROS

### EL PERDIDO PARAISO

Carlos Fuentes (1928), cuya trayectoria literaria se había alejado del cuento y la novela breve durante los últimos años, para demostrar oficio y maestría en otras facetas de la prosa (novela, ensayo, teatro), regresa con *Agua quemada* a su obsesión por el número cuatro —tan evidente en *Cambio de piel* (1967)— en un cuarteto narrativo cuya relación está definida a través de los contactos incidentales que tienen los personajes de cada historia, que puede ser leída como un relato independiente, a la manera de las narraciones de Chesterton, Saki, Conan Doyle, Poe o Boccaccio.

Aquí la preocupación de Fuentes por la sociedad mexicana y su desarrollo histórico se sitúa en el último lustro de la década de los sesentas y los primeros años de los setentas, en un mundo que es producto de una Revolución cuya última memoria es un viejo y en la capital de un país donde abolengo y aristocracia apenas son reconocibles en unos cuantos objetos, donde pulula una masa informe de personas, de la que apenas sobresalen los marginados, los explotadores y algunos instrumentos de represión brutal cuyo único resorte es la supervivencia a cualquier precio. Así, el lector capitalino puede muy bien identificar sus gestos y su ámbito.

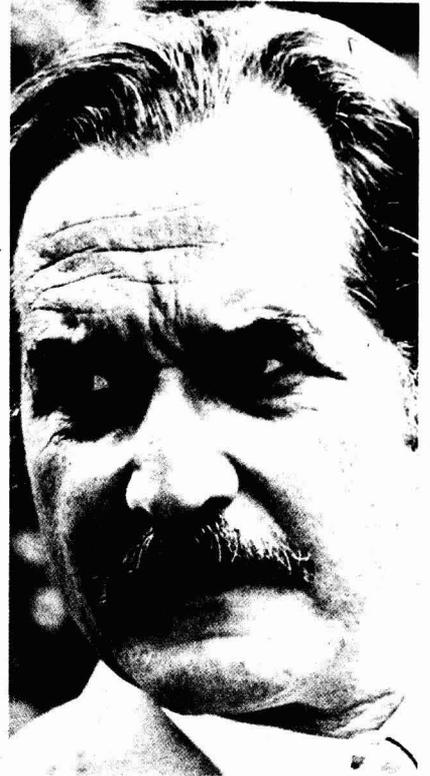
En *La región más transparente* la ciudad de México era una ciudad con esperanza, o el lugar propicio para el cumplimiento de un ciclo secular, como en *Aura* y *Cambio de piel*, una máscara glamorosa para el infierno individual (*Zona sagrada*) o un emporio de violencia y petróleo (*La cabeza de la hiedra*). En *Agua quemada* asistimos a una ciu-

dad con esas características, pero que ha perdido la esperanza, a la que sólo le queda la consumación, la violencia como único rito para encontrar la muerte. Allí no hay propiamente salidas para el amor ni las relaciones humanas. Estos parámetros pueden situar con facilidad las historias de *Agua quemada*, un libro cuya principal intención es presentar como eje alrededor del cual giran no sus vástagos sino sus contemporáneos, personas que de alguna manera estuvieron relacionadas con un vencedor de la Revolución, el general Vicente Vergara, amigo personal de Plutarco Elías Calles.

A ninguno de estos personajes subordinados hace justicia la Revolución. Doña Manuela, antigua sirvienta de la esposa del general, es arrumbada en una vecindad, propiedad de Federico Silva, donde nada más la soledad la acompaña; su único amigo, el niño Luis, sustituto emocional de su hija, tiene prohibido hablar con ella.

Bernabé, nieto de un ayuda de campo de Vergara, hará su propia revolución, será enlistado como fuerza de choque en un grupo paramilitar creado para defender a los enemigos de un régimen omnipresente e invisible. Su madre quería hacer de él una "gente decente"; su salida de la vecindad de Silva, de la que partieron cuando el padre fue congelado en la burocracia estatal, permitirá que lleguen a unos terrenos como paracaidistas y, ante el abandono del padre, tíos maternos que trabajan en una gasolinera como empleados de Vergara, mantengan a Bernabé y a su madre. Bernabé optará por la violencia y el poder que de ella se deriva en lugar del amor y la pobreza. Su destino se consume cuando cae como empleado del peor enemigo de su padre, el licenciado Mercado, que lo adopta y le enseña el valor de la represión.

Ser rico o ser pobre es un albur in cuestionable, fuera de la comprensión del escritor o del lector. La única forma de aproximarse al significado de esas posiciones es describir sus impresiones, sus movimientos, sus sensaciones. Federico Silva, el contrapunto del general Vergara, dentro del libro, describe la imposibilidad de redención del mundo moderno. Hijo apegado a su madre, cuya frustración amorosa conduce a la soledad, vive sus últimos años acompañado únicamente por su valet y mayordomo. Federico Silva es descendiente



Carlos Fuentes

de la más rancia aristocracia de la colonia Roma, pero será degollado, paradójicamente, por la población más depauperada y dueña en esa zona: unos jóvenes "descarriados" de los que pululan alrededor de la glorieta del metro en Insurgentes y Chapultepec.

En contraste, el otro viejo plutócrata, el general, morirá en paz, en su cama, acompañado por su hijo y su nieto. En este aspecto el lector encontrará el tema más discutible de *Agua quemada*. En "El día de las madres" padre y abuelo se ocupan de destruir la imagen materna de Plutarco Vergara. En "Las mañanitas", la madre de Federico Silva es un vampiro que se encarga de aniquilar en su hijo todo vestigio de vitalidad. Bernabé Aparicio pretende encarnar la imagen de su abuelo e ignora el verdadero heroísmo del padre. El niño Luis, en "Estos fueron los palacios", es el único que comprende la demencia senil de la anciana Manuela. Toda presencia femenina en *Agua quemada* evoca la imagen de Coatlicue.

El equilibrio de las historias se encuentra en una frase que Fuentes prefiere callar. Mientras el viejo no sea el joven, como en la dionisiaca que viven abuelo y nieto Vergara, el mundo que recibe a estos seres no podrá ser el pa-

▲ Carlos Fuentes: *Agua quemada*. Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme, México, 1981. En nuestro número 3 apareció una reseña crítica de Adolfo Castañón sobre *Agua quemada*. Ahora publicamos ésta de Bernardo Ruiz. Ambas reseñas plantean lecturas diferentes y legítimas de este libro.

raíso. Si —como en la historia de “Las mañanitas”— el viejo ignora la vida y a los jóvenes, su mundo será aniquilado.

“Se quebraron los signos  
atl tlachinolli  
se rompió  
agua quemada”

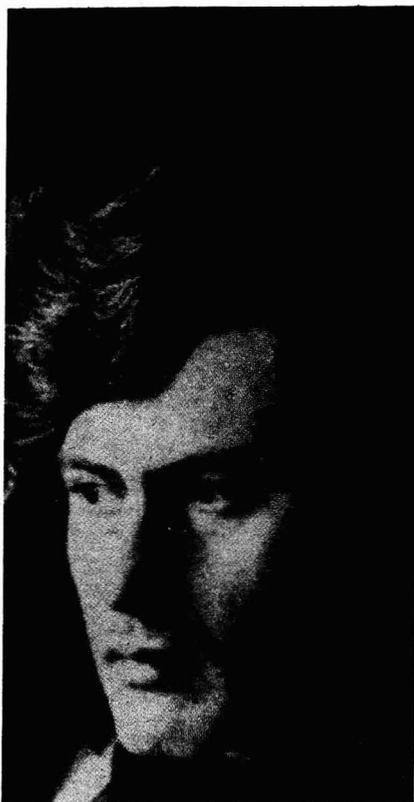
cita en el epígrafe del libro Carlos Fuentes a Octavio Paz. Y su tono es aviso y profecía, porque la esperanza no tiene lugar en el antiguo valle metafísico de Alfonso Reyes. Tan rotos están los signos, y tan abandonado el valle, que el lenguaje que describe los diálogos y juicios de *Agua quemada* es ese lenguaje cotidiano, devaluado en su pobreza comunicativa, de “la onda”, del caló capitalino.

Tuvieron muchas puertas los palacios. Cuatro calzadas llegaban hasta el islote de Tenochtitlán, un lago era salobre y otro de agua salina. Ya no hay caminos. El agua está podrida. Si, como Bernabé Aparicio, el nuevo habitante del Anáhuac opta por la violencia y olvida las palabras de sus padres, el mundo tendrá que ser purificado por el fuego. Ojalá el niño Luis cuando crezca no olvide la enseñanza y la fantasía de la bondadosa Manuela.

**Bernardo Ruiz**

## VOLVAMOS A LO DE AYER

1. El tiempo que ya transcurrió, su inexorabilidad y su presencia inevitable, es uno de los temas más reiterados en la obra de José Emilio Pacheco. Y, junto a él, el tiempo incesante y transformador, la inminencia de la destrucción tras los actos cotidianos, las amenazas del mundo circundante. En *Las batallas en el desierto* aparecen algunos de estos temas, y todo se organiza a partir de la experiencia del narrador, Carlos, que rememora su infancia treinta años después. A partir de la memoria de éste, los hechos que se cuentan son comentados para que logren algunos matices, estableciéndose dos miradas en el texto: la del Carlitos púber y la del Carlos



José Emilio Pacheco

adulto que recuerda. Las experiencias de la familia y de la escuela (a través de ella, los compañeros y el amor de Carlitos por Mariana, mamá de uno de sus amigos), mundos a los que llega el impacto del gobierno de Miguel Alemán, se convierten en el eje del asedio de la narración de Carlos. Pero el verdadero asunto de *Las batallas en el desierto* no es el escándalo de la escuela y de la familia por lo que la gente cree que pasó entre Carlitos y Mariana, ni el enamoramiento de éste, sino la labor corruptora que se hace presente en el Estado, en la escuela y en la familia, que llega a todas las personas por medio de las diversas máscaras de la hipocresía y se manifiesta a través de escándalos más o menos públicos, o de la represión moralista, o de actitudes contradictorias que a veces no se disimulan. Ese es el México que, según Carlos, “a nadie le importa”, el horror del que “nadie puede tener nostalgia”. La memoria de ese horror es la que el narrador ve olvidar, pero el pasado es ineludible y necesita ser escrito por él.

2. En los hechos recordados por Carlos se cuenta el proceso de aprendizaje del propio narrador. A través de la familia y de la escuela, y de las cosas que Carli-

tos alcanza a ver del México alemanista, se va construyendo la paulatina pervisión del personaje. No sólo él ha tenido que ver cómo sus actos bienintencionados son convertidos en reprobables por los diversos medios que lo rodean, sino que, a través de los castigos, de los consejos, o de los ejemplos ajenos, comprende y asume la moral desconcertante que se le propone. El relato de Pacheco, además, hace coincidir la adolescencia de Carlitos con su aceptación del estado de cosas: es más profunda la marca que le han dejado los demás, que el salto de la pubertad a la adolescencia. Además, el narrador es consciente de que su propia situación, después de treinta años, se explica a partir de lo ocurrido en el pasado. De esa manera, *Las batallas en el desierto* se convierte en la búsqueda de explicaciones y en el ajuste de cuentas con un momento que ya transcurrió, pero ese rastreamiento no se detiene sólo en los aspectos personales de la experiencia del narrador porque también la época alemanista es registrada en la memoria de Carlos, y es enjuiciada indirectamente por la ausencia de comentarios de Carlitos: su extrañeza y su incompreensión son mejores juicios que algunas reflexiones que a veces Pacheco se permite hacer a través de lo que el narrador observa. Pero la transformación es inevitable, ya que su asombro terminará en la asimilación de ese mundo que le es extraño e incomprensible: cuando la situación económica de la familia se recupera, Carlitos se desliza hacia la actitud de Harry, un compañero suyo de los tiempos en que su situación económica no era tan holgada. Harry, hijo de extranjeros ricos, hizo sentir a Carlitos, en un momento dado, su “mala educación” y su diferencia de clase. Esa es la distancia que fijará el protagonista con Rosales, ex compañero suyo, cuando lo encuentre vendiendo chicles en un camión, al término del relato.

Así, el mundo circundante se convierte en la amenaza que modifica al narrador. La fragilidad de Carlitos es rota finalmente por la actividad implacable de la sociedad. Los padres, el hermano, algunos amigos, los maestros, el sacerdote, etcétera, son los encargados de transformar al narrador en un ser semejante a ellos a través del enjuiciamiento de sus actividades. El único personaje que podría haber salvado a Car-

▲ José Emilio Pacheco: *Las batallas en el desierto*. Era, México, 1981, 68 pp.

litos de esa corrupción es Mariana pero, paradójicamente, ella es la mujer fatal del relato, ya que es la amante de un funcionario del gobierno de Miguel Alemán y la desencadenadora del núcleo anecdótico. Y aunque la sexualidad es uno de los atributos más fuertes de Mariana, ella no participa de la carga erótica de las sirvientas, o de Tongolele, Su Muy Key y Kalantán, las modelos de la época. Mariana tampoco participa de las funciones de los personajes femeninos que integran el mundo familiar de Carlitos. Así, equidistante de los diversos "atributos femeninos" que ostentan las mujeres de *Las batallas en el desierto*, Mariana se convierte en la mujer ideal, moderna y comprensiva de la que se enamora el protagonista. Pero Mariana termina mal, porque el suicidio confirma su necesaria erradicación: la fugacidad es un síntoma de su excentricidad social. Esas irregularidades la transforman ante los demás personajes porque no comparte varias de sus conductas, y precipitan la pequeña tragedia de Carlitos: sale del colegio, deja de ver a sus compañeros, pierde la amistad de Jim (el hijo de Mariana) y, de repente, la realidad se le comienza a revelar diáfana hasta convertirlo en otro.

3. Sujeto a un pasado del que comienzan a perderse las evidencias físicas ("demolieron la colonia Roma"), dependiente del horror que significa recuperarlo, y modificado por las circunstancias que integran el cuerpo del relato, el narrador recorre *Las batallas en el desierto* poniendo al descubierto la evidencia de que la hostilidad que se practicaba en el colegio al jugar a la guerra, a imitación de las tensiones internacionales, era más que un juego, pues se extiende solapadamente a todos los estratos que le es dado conocer. Sólo un narrador marcado por los hechos que cuenta puede arriesgarse a la nostalgia de ese horror. El Carlos adulto no elude las responsabilidades de recordar y no recordar, porque a través de su memoria también se puede obtener un negativo del narrador que quiere recuperar su infancia a través de lo que relata. Desde su presente son más evidentes muchas cicatrices que se explican con lo que vivió en su niñez.

En ese contexto, el ineludible pasado que recrea el relato de Pacheco se convierte en una presencia actualizada, pues su fugacidad en el tiempo se alter-

na con la permanencia de sus efectos. Y aunque ya "no hay memoria del México de aquellos años", basta voltear la mirada hacia treinta años después para entender que aquello sí fue posible.

**Enrique López Aguilar**

---

## LA PASION DE NARRAR

Los cuentos de Sergio Pitol se han caracterizado por describir un mundo en el que la imaginación del narrador es omnisciente. Expresan un universo personal forjado con recuerdos y vivencias, constreñido a dar noticia de un largo periplo que abarca lugares y paisajes de una Europa transformada por la necesidad de dotar de sentido a un conjunto de hechos que han hecho mella en el narrador. Su labor literaria, que incluye cinco libros de cuentos (si hemos de dejar al margen los que han sido editados en España y una antología personal de publicación reciente, que sólo son sumas y combinaciones de sus anteriores libros), muestran los hilos de una apretada trama en la que se despliega una visión del hombre en la angustia de la soledad, en su confusión entre los datos de una realidad inmediata y las coordenadas del sueño, entre la imaginación y la vida.

Para conformar esa visión Pitol ha elaborado una prosa que tiene en la morosidad de la descripción su característica más notable. No interesa tanto la exactitud con que se mueven las piezas del relato ni los asombros de la anécdota (sólo a la preceptiva le interesaría determinar si los textos de Pitol son en sentido estrictos cuentos): lo que importa es crear y recrear situaciones y personas que queden envueltos en el murmullo de una narración que aspira a la complicidad del lector. Es un viaje en el que no importa el destino sino el viaje mismo. Pitol vive la obsesión de forjar un estilo que por personal sólo encuentra referentes dentro de su mundo narrativo. De aquí la necesidad de incluir las mismas narraciones una y otra vez en sus libros. Pitol vive la urgencia de reconocerse en el espejo de una prosa que ofrece al lector su imagen distor-

sionada: la falsificación de la realidad es el único medio verdadero de que dispone el artista para dibujar nuestras señas de identidad.

Pitol ha recorrido un largo camino en el tiempo y el espacio dominado por la pasión de narrar lo visto y lo vivido, sin detenerse en los narcisismos del hallazgo. La realidad es muy compleja para solarse en sus aspectos más obvios. Sólo a través de la imaginación se puede penetrar en esa complejidad con el fin no de hallar respuestas sino con el propósito de perderse en lo inasible. Pitol es la materia de su prosa, su entrega al fuego de la imaginación no lo purifica; le da conciencia de que la transformación por el arte es la única operación que vale la pena realizar, pues no hay una intensidad más viva que la que perciben los sentidos. Así sus narraciones pueden leerse como la reflexión del artista sobre el sentido que tiene la búsqueda de una identidad.

El desarraigo, el exilio voluntario, el contacto con hombres y ciudades, han conformado el conjunto de experiencias que Pitol ha plasmado en sus textos no como testigo verosímil de esa realidad ajena a la literatura mexicana. No es el testimonio la intención que anima su labor literaria. La exploración de aquello que se ha sentido en carne viva, descifrar los móviles de la búsqueda de actos que se piensan voluntarios pero que obedecen a otra lógica, impregnada de irrealidad, y no pocas veces de absurdo, la iniciación en experiencias que inesperadamente lo remiten a la tierra natal, terminan por ser el sustento de su imaginación narrativa. El viaje de la introspección le sirve para sumar al movimiento autónomo su propia disposición de seres y objetos, en el que juegan un papel relevante los elementos de una cultura viva y asumida plenamente no como lujo u ostentación sino como vía de conocimiento. El mundo narrativo de Pitol está aparentemente despojado de vitalidad, pero detrás de su apariencia surge un mundo más vivo y perenne: el de la lucidez del artista. Arte y artificio no desembocan en el vacío. La técnica narrativa jamás cae en el solipsismo de la prosa. Los instrumentos literarios transforman en cada nuevo libro las aristas de la imaginación para enriquecerla.

El más reciente título de Pitol se singulariza del resto de su obra por la

▲ Sergio Pitol: *Nocturno de Bujará México*, Siglo XXI, 1981.



Sergio Pitol

acendrada destreza de su prosa, la nitidez de su estilo y el señalamiento de límites dentro de los que se desarrolla la trama de varias historias. Es un libro de plena madurez narrativa. No se percibe en él la dolorosa operación de narrar sino el gozo de dejar libre la imaginación. La agilidad narrativa, la amenidad y la nada desdeñable virtud de lograr la participación del lector en un conjunto de aventuras del espíritu y la cultura señalan destacadamente los logros de este breve volumen de relatos que parecen indicar que en ellos desemboca una larga búsqueda estilística, espiritual e imaginativa.

El libro está compuesto por cuatro relatos: "Mephisto-Waltzer", "El relato veneciano de Billie Upward", "Asimetría" y "Nocturno de Bujara". En ellos se resume un amplio recorrido por distintos lugares que han sido para Pitol los sitios más significativos de su vida; lugares en los que el entronque de la imaginación y la vida han dado una presencia perdurable a los elementos de su narrativa.

En el relato "Mephisto-Waltzer" una mujer desgastada por la convivencia matrimonial, y abandonada al infierno de la neurosis, se dispone, antes de dormir, a leer un cuento escrito por su ex

marido. Este es el pretexto del autor para conducirnos a través de una intensa reflexión sobre las relaciones del arte y la vida. El cuento está construido como un juego de cajas chinas: dentro de una narración se halla otra más y así sucesivamente hasta que se borran los datos de la realidad y la ficción.

"El relato veneciano de Billie Upward" nos muestra la habilidad de Pitol para mezclar en el relato la descripción histórica, el ensayo y la ficción. Emplea el mismo recurso de incluir una narración dentro de otra. El dominio de un estilo de escritura le permite encajar las piezas sin la mayor dificultad, logrando colocar al lector en el centro del placer de la lectura. En Venecia se dan cita los lugares comunes sobre la ciudad del Adriático que ha sido motivo de infinitas referencias literarias, pero es a través del lugar común que Pitol recorre Venecia para escribir la historia de una decadencia que abarca las piedras y sus habitantes. La ausencia de ética logró el esplendor de la ciudad, pero en esa ausencia germinaba la semilla de la corrupción que encarna en Casanova: carne marchita y acciones grotescas. "El relato de Billie Upward" se refiere a las peripecias que sufre durante un viaje por Venecia una colegiala interna en

Suiza que con un grupo de sus compañeras visita la ciudad italiana. Un resfriado la obliga a guardar cama, pero desobedeciendo las indicaciones de su profesora sobre la necesidad de reposo, sale a vagar por las calles. Su encuentro con la ciudad está acompañado por la presencia del mal, el deseo erótico, y por un juego de apariencias del que no alcanza a comprender su verdadero sentido. Las aventuras que vive la colegiala cuando por curiosidad un joven la obliga a penetrar en un palacio, dan pie para que el narrador señale la relevancia que adquirió la perfección de las formas en Venecia. El carácter lúdico del relato es un rasgo más notable.

"Asimetría" se sustenta en una paradoja: las creaciones del hombre tienen como punto de apoyo la simetría: un orden que señala la disposición de los elementos que fundan la armonía en la que se inscribe la elaboración de las obras. Pero en la esfera de la existencia, la adecuada proporción de las partes sólo existe como proyecto, quizás utópico. La historia de las hermanas del relato corren paralelas, entregadas al azar, y la única armonía que logran instaurar es la de la evocación.

Emprender una breve glosa del relato "Nocturno de Bujara", acaso el más importante del libro, y uno de los más destacados dentro de la narrativa mexicana, nos enfrenta al riesgo de fracasar en nuestra intención de comunicar al lector la riqueza imaginativa y la pasión de narrar de su autor. Apuntemos sólo que de su encuentro con la ciudad sagrada de Bujara, con el mundo que fue el ámbito de estudios y de vida de Avicena, con el Islam y sus obras arquitectónicas, nace la necesidad de descifrar un misterio: qué orden secreto rige las relaciones de los hombres con sus semejantes, qué sobrevive de lo sagrado cuando irrumpimos en él con nuestra ignorancia y vulgaridad, cómo se sobrepone la necesidad de amar a una realidad que nos obsede. Pitól contempla Bujara sin permitir que el sentimiento de lo exótico nuble su visión. Bujara, la ciudad y su contacto a través del narrador con el mundo de Occidente, se suma a la trama de una vida tejida de encuentros y desencuentros, de hallazgos y pérdidas de dolor y gozo.

**Miguel Angel Flores**

## EL CONCEPTO COMO METAFORA

Francisco Segovia ha titulado a su primer libro de poemas: *El Error*. El título es advertencia, es riesgo y es también sinceridad: atributos que delimitan y exhiben las posibilidades de una poética que, por principio de cuentas, sopesa sus restricciones e identifica sus alcances. Tanto los poemas que integran la primera parte del libro, como los ensayos y aforismos que aparecen en la segunda, persiguen un mismo fin unitario: el concepto a expensas de una alusión mítica o a diversas especulaciones teóricas. Cabe aclarar que si ese proyecto evidencia prerrogativas conceptuales donde la poesía (en este caso el "acento" poético) sirve como vehículo exclusivo para un proceso de esclarecimiento, se deduce que el libro —por lo que respecta a la primera parte— está lleno de errores, ya que no se cumple efectivamente un desarrollo conceptual que identifique de manera explícita cada uno de los mitos a que el poeta hace referencia; pero si tomamos en consideración que los poemas de Francisco Segovia son el tributo onírico que preservará (sin refutar) esas disquisiciones, encontraremos no sólo un acervo emotivo y al mismo tiempo devastador, sino un acercamiento a las fuentes, donde la mitología, como sistema de experiencias vividas simbolizadas, estará en función de un sistema metafórico perfectamente armonizado en el que cada elemento —trátase de palabras o grafías— aparecerá como una suerte de presagio, apegada más a una instancia reflexiva que a un aliento exacerbado. En cuanto a los poemas, tal ambivalencia obliga a emprender la lectura en dos direcciones, la primera será a partir de una referencia mítica, o bien, conceptual, la segunda, a partir de una abstracción libre que, no obstante, tropezará con múltiples intersticios alusivos a un enunciado teórico y ya avalado estética y filosóficamente. La empresa poética de Segovia es doblemente ambiciosa; por un lado, la recurrencia sistemática, y por el otro, la aspereza conceptual de las metáforas. Pese a estas dos tentativas el libro encuentra un

equilibrio al mostrar una elasticidad metódica en el tratamiento del fenómeno literario, junto con la descripción del mismo, y a la vez soslayar (de acuerdo a la disposición de los versos) su transitoriedad y su valor intrínseco. El peligro estriba en el abordaje. En ningún momento la poesía de Segovia ofrece situaciones espontáneas, al menos en apariencia, ya que las intermitencias entre el significado y el significante lo impiden, por lo que el lector —enterado o no— se verá precisado a encontrar una y más conexiones con el mito y la realidad. Sin embargo en todo ese itinerario existe una reserva onírica y absolutamente lírica que se impone a esa tenebrosidad estratégica, y es el hecho de que cada imagen es resultado de otra a partir de un enunciado premonitor. Cito como ejemplo los primeros versos del poema "Lavandera", quizá uno de los poemas que mejor definen la poesía de Segovia:

*"Inclinada  
sobre la piedra lisa  
una mujer lava su sombra."*

La metáfora que inicia el poema servirá como indicio conceptual del que empezará a desglosarse un proceso de esclarecimiento. Sin embargo, la metáfora alude a un significado y a un significante; en el primero se revierte la desdicha por una ilusión absurda y a la vez atemperada del "acto de lavar"; en el segundo, o sea el elemento significante, se alude al mito del "agua bautismal" en tanto símbolo de la inmersión, que Mircea Eliade ha localizado como el primer vínculo con lo sagrado en las religiones de Oriente; siendo que inmersión viene a ser lo mismo que identidad, el poema trasluce esa hierofanía para asentar que cualquier acto humano tiene una conexión necesaria con el mito. En otro de sus poemas Segovia utiliza el mito de Narciso, no en tanto la imagen misma del contemplador reflejada en el agua, sino la identidad de la materia en sí misma al contacto con lo sensible:

*"Muda confusión de elementos  
o camino que se recorre a sí mismo  
y no vuelve en círculo  
ni es cifra  
el Caminante anda  
perdido en medio de su imagen."*

*(agua en el agua desbordada)  
derramado manantial de  
semejanzas..."*

En la mayoría de sus poemas Segovia utiliza el primer verso como impulsor de metáforas y conceptos, al grado de que el desarrollo posterior depende de ese primer enunciado. En el ejemplo anterior, el verso "muda confusión de elementos" es el centro en torno al cual giran todas las demás metáforas. Cabe añadir que, tomando nuevamente el mismo ejemplo, la elocuencia conceptual que existe en ese primer verso dará cabida tanto al significado como al significante, y en este sentido Segovia lo maneja con verdadera maestría, porque si en los primeros poemas el poeta optaba por desentrañar la unidad mítica, en sus poemas posteriores lo hará pero a partir de una situación personal cuyas acciones mediatas serán la apelación y el reconocimiento de un mito en el sentido moderno, es decir, ya no existirá el "ser" como entidad metafísica, sino como sustrato de la voluntad de la naturaleza: accidente corpóreo y tangible. Quizás esa doble función —mito y experiencia cognositiva— que Segovia pretende en sus poemas, sea apreciada en primera instancia como dislocada y aparatosa; sin embargo, existe en sus poemas una constante afirmación mediante la cual reconoce cierta inaptitud para la ilusión; prescinde de un bagaje empírico para trasponer, con base en sucesivos dicitos, una forma irrestricta de conocimiento sensible; pero he ahí el margen de "error", una imposición identificable y teorizada que, a expensas de una aceptación consciente, prepara un terreno aciago y desencantado. En la poesía de Segovia la metáfora aparece como una hipótesis ya sea de la vacuidad o de la exaltación, se generan continuos atisbos donde la recurrencia se diluye en lo inanimado de las acciones. El reposo espiritual domina a las irrupciones frenéticas y paulatinamente cobra fuerza. La pasión se desborda en la medida en que cada elemento —a veces puede ser un adjetivo— desintoxica al concepto y lo esclarece, a partir de ahí los símbolos se transforman y al mismo tiempo permiten consumir un desarrollo conceptual. Aparece entonces la reflexión como norma unitaria, pero como producto de una comparación en algunas ocasiones irónica, y en otras, sentenciosa:



Francisco Segovia

*"Es el mundo canto del pez fuera del agua. (Así se me mete el aire hasta el estómago y estoy cantando)."*

La asociación: pez-agua-aire-canto ha sido llevada a un extremo en el que se disocian los significados para intensificar el alivio que representa para un pez "salir a tomar el aire" en correspondencia con el alivio que representa para un hombre "cantar". Los motivos recurrentes subsisten pero ya tamizados a través de un lenguaje en el que el poeta ha utilizado más recursos metonímicos que metafóricos. Se trata de un lenguaje que, ya despojado de artificios, abigarrado, no obstante, la expresión directa. Cito otro ejemplo:

*"La lengua —sobre todo la lengua— era un bulto incómodo, una pasta espesa, amarga; hubiéramos querido esculpirla y no haber preguntado nada; morirnos sin saber por qué nos morimos."*

El énfasis ha recaído de nuevo en el concepto: la "lengua", libera y también humilla; destruye a cambio de una espiritualidad "adquirida" y no menos presentida, es entonces que la realidad es un vuelco emancipado a través del lenguaje, sin que por ello la muerte sea la entidad disolutoria del conocimiento y del deseo, ya que tanto negación y deseo no son el resultado anómalo de una amargura, sino el principio candente de una integración. Hay, sin embargo, en la poesía de Segovia una contención lí-

rica en la que los elementos oníricos están demasiado supeditados al intelecto. Da la impresión de que, muchas veces, los versos obedecen estrictamente a una clave metafórica, que a un dictado emotivo, ya que las emociones están condicionadas más a la elocuencia teórica que a un desarrollo consecuente de acuerdo al tono de ciertos versos coloquiales, opta más bien por la disertación conceptual recurrente y es así como logra labrar su poética. Fuera de lo contencioso, no es menester hacer hincapié en este aspecto, ya que sus fuerzas están orientadas hacia el concepto *aquí y ahora*, y si la introspección aparece obnubilada basta observar su elocuencia simbólica.

Por lo que respecta a los ensayos, éstos son una prolongación de los enunciados poéticos, pero es preciso aclarar que se trata de una convergencia natural que paulatinamente va sufriendo el libro, hasta desembocar abiertamente en la teoría pura. El proceso va delimitando sus prerrogativas como si se tratara de un sondeo exhaustivo. Vuelven a aparecer las mismas recurrencias pero alimentadas por otras, no con el propósito de elucidar disquisiciones profusas, sino como procedimiento alternativo entre la iniquidad de las cosas —muchas veces confundida como "misterio"— y la voluntad de la materia. Quizás esta transposición de poesía a ensayo resulte la parte medular y más interesante del libro, para ello Francisco Segovia se vale de una coyuntura eminentemente conceptista, en la que la mirada aparece como elemento disociativo que simula las cosas porque atañen a un extravío inspirado,

donde la inmersión, nuevamente, desareglada o substituye. Los conceptos pierden su concreción excepcional para transformarse en vehículos tangibles y medrosos que estarán siempre expuestos a las sensaciones, de ahí que el poeta sostenga que las cosas, en sí mismas, están desposeídas de los atributos humanos, y circunscritas únicamente a la voluntad divina. Es entonces que la naturaleza del hombre en concordancia con lo inerte implica una segunda naturaleza, que es la del dominio, la cual estará proyectada hacia la aniquilación. La sustancia destruida al contacto de la fascinación errante de los sentidos y la demencia, absurda pero impositiva, que se genera a partir de conceptos como: bien, mal, materia y espíritu, que se verán obstruidos por las leyes de la naturaleza; sin embargo, la mirada permanece inmersa, será la enseñanza extrema hacia la materia y el receptáculo indeciso de la inmanencia y el movimiento.

Segovia alude una y otra vez a estos mecanismos terrenales: la naturaleza y su voluntad orgánica y devastadora; el hombre, como aparición unívoca de lo sensible; las leyes, como subterfugio anónimo e inopinado, y las sensaciones disueltas en un entretejido sinuoso y contundente; pero he ahí "el error", el error como identidad axiomática y vulnerable, la insinceridad hacia lo mediato, el letargo edificante y la zozobra postrera, acaso porque ese tentaleo pasional e indefinido redima su propio desencanto; el poeta conceptista ha atisbado en la sustancia emotiva al margen de un desprendimiento iniciático, siendo ese el vínculo estrecho entre lo onírico y lo ritual, donde se sustente el aliento.

*El Error* es un libro producto de una meditación exacerbada, como si se tratara de una búsqueda estética que posterga sus resultados; lo inmediato: ya sea el verso, la metáfora o la imagen, será la entidad autónoma del deseo y de la postración, mientras que lo mediato: la esencia transfigurada del delirio. Por ahora el libro aparece en una época en que todo está por hacerse, y la poesía de Francisco Segovia es un ejemplo de las posibilidades universales que tiene la nueva literatura mexicana.

Daniel Sada

## LA INFANCIA ES DIESTRA EN EL PAVOR

Se trata de escribir con la mano izquierda, no por una peculiaridad física, sino por la manera inusitada de asir la auténtica realidad: la *alrevesada*. Hay que aprehender lo invisible con la tiza zurda del desamparo: no la que obedece a la tabla de multiplicar presumiblemente exacta, sino la que saca "chispas" de miedo. Esta tiza es la que se desgasta por estar en conflicto con la memoria: el olvido es lo que se va trazando tembloroso. Lo opaco es el punto de apoyo de la mano inocente, ignorante, en la pizarra del día indescifrable.

Esta tensión poética habrá de culminar, así, como no queriendo, de una forma irónica, en el desmembramiento de la apariencia, para irrumpir, a fuerza del mejor de los disparates posibles y de las más cálidas ocurrencias, en la inexorable experiencia de la metafísica individual, obteniendo nítidas ambigüedades, puras intermitencias de la adolescencia nada pura: estos secretos invertidos, estos reversos llenos de misterio, estos mágicos sin sentidos:

Porque es esfuerzo un tanto a ciegas  
Inseguro en lo incierto que uno palpa  
Y no se sabe al fin qué representa  
Qué significa la eventual jornada  
Se llega o no se llega  
Y a lo mejor te queda todo en nada

No obstante, al sentir lo que no se ve más que con los ojos de la piel interior, nada más natural que expresar esto mismo con ese exaltante *tarareo* isabelino que, recuerde la balada, el motete o el cántico, los 84 poemas de Cunha —sin títulos ni puntuación; breves, sobrios; con divertimentos de palabras y de silencios— no dejan de tener el conmovedor ingenio de la improvisación del lirismo de las zagalas; no dejan de poseer la impresionante espontaneidad de los ángeles caídos (como llamaba Rilke a los niños) al gritar (cantar) el asombro que sus temores les producen.

Estas canciones volteadas, donde "tergiverso tiempos y espacios" (p. 82), son las alas desérticas que quisimos gesticular a los diez años de nuestra

edad de lluvia y colores insólitos —sean ocres o verdes— en el cuaderno de sumas y restas, y que ahora no tenemos más remedio que leerlas en este libro de *enveses y reverses otros*.

Si dejamos atrás el silencio, la crisis religiosa, la sonrisa anonadada, la desolación vertiginosa, entre otros *al revesamientos*, tenemos en las manos un *montón de errores*, una secuela de absurdos ("El puntito la grieta el agujero" - p. 41), donde arrojar la percepción y encontrar, si no nuestra nostalgia, sí la de una persona que recuerda la sensibilidad de un niño que padece "un trapo blanco sucio / En el lugar del corazón" (p. 24). En la medida en que el autor de *El pájaro que vino de la noche* hace de su recuerdo una voluntad vulnerablemente creativa, es que participamos de sus pesadillas, de sus deseos, de sus cometas:

Pero puede que ocurra  
Que ni l'uno ni l'otro  
Y si quedo en la duda  
Ni pregunto tampoco

De aquí que para recuperar parte de la ternura infinita sea necesario, también, retomar coloquialismo, refranes, prosalimos: rodeos verbales, tonos abruptos, conversacionales; palabras procazes acertadas, en fin, todo ese lenguaje que se usa de un modo muy personal y original, cuando se habla sin los prejuicios de la educación —represión del lenguaje propio—, es decir, con una actitud instintiva y reflexiva; de reflejo y de reflexión, porque precisamente desde mozalbetes se tiene un afán y una tenacidad por la invención no exenta de malabarismos mentales (voluntarios o no) de lo que acontece afuera, en el mundo y, adentro, en el "corazón", en el réves del cuerpo. Y es que: "Puede que empiece por quedarse solo" (p. 74). Y "Es que nunca vi claro pero" (p. 75) "Lo que no sé si estoy soñando / O me parece un sueño todo" (p. 82). "O a quien yo me quejé en el sueño" (p. 83).

Sólo yendo a solas y a ciegas (dibujando sin ver diría Luis Cardoza y Aragón) se puede llegar a la plasticidad lúdica existente en estos *enveses*: exploraciones al fondo de uno mismo, para a partir de aquí *contar*, ya sean los "pájaros" —que no los dedos para advertir si la división sale correcta—; o bien, contar aquella fragmentada historia recién vivida y, sin embargo, apenas recorda-

da pero en gran parte inventada. La invención no tanto porque el olvido se tenga que atestar de sugerencias con *cierto* sentido vital, sino para cumplirse en la relevancia de lo alrevesado: escuchar lo no sentido, admirar lo nunca visto; danzar en el otro lado de lo real, adivinar la otra cara de la moneda. Sólo se revela lo oculto.

Al palpar lo invisible por medio del frotamiento de la reminiscencia con el olvido, en algunos momentos los "chispazos", son, como es de (des)esperarse de todo juego a muerte, dolorosos.

Si bien en la incursión del poeta niño por los campos del pasado ya se siente alguna amargura paradójicamente festiva, en la voluntad del autor por rescatar aquellos pasajes centrales de su vida (los encuentros amorosos por ejemplo), el abandono crece:

Ladra lejos un perro  
Y más que nada ladra en mi recuerdo

Ladra toda la tarde  
Yo lo iría a buscar porque se calle

Pero no sé si es hoy o si hace mucho  
Que a veces me confundo

Pero ladra no hay duda  
un perro solitario como nunca

Mi perro quién te dice  
El que tuvo una vez ladra a morirse

De hecho, el desgarramiento está presente en todos los *enveses* de Juan Cunha, en mayor o menor magnitud: el encuentro que suscita el verdadero (por creador) descubrimiento de *la extrañeza*; de la realidad otra renovada y decadente por el tiempo, encarna la separación que nos mantiene vivos, tanto más por cuanto trata de una vida al revés:

La pizarra de la noche  
El pizarrón del silencio  
En una han escrito nada  
En el otro han puesto miedo

Es lo que dice la muerte  
Lo mismo que calla el cielo  
Si yo me animo y lo borro  
Pues me lo anotan de nuevo

Digo mano tesonera  
Ante el encerado negro  
Y tiza sobre pizarra  
Y dale con este juego

Carlos Oliva

## SITUACION DE AVENTURAS

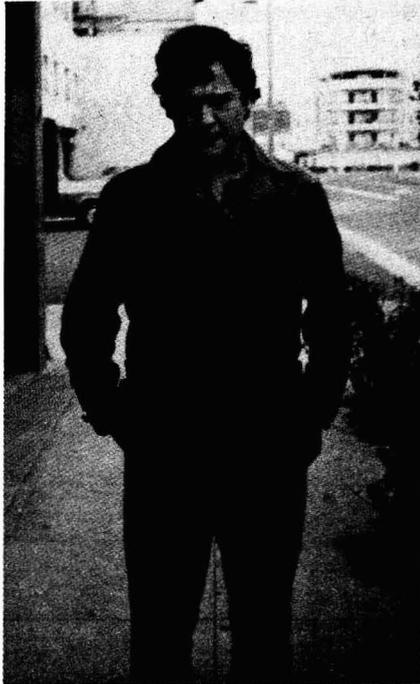
Entre los atributos de la crítica está el de la invariabilidad. El artista escribe para el vacío y en cada una de sus frases ejecuta una mudanza que bien puede ser la armonía. El crítico, en cambio, dice sin fin *algo que se le olvida*. La crítica es más una cámara acústica que el frágil eco. Es probable que el artista piense en el artificio crítico como en una máquina de reproducción del sonido, pero si esto fuera cierto lo que oíría sería su propia voz. Y debido a los cambios del artista, el que oiga eso que escribió proviniendo de otro lugar es como el acto de quien ríe de su soledad ante un espejo. Creo que la idea de la invariabilidad de la crítica literaria descubre el valor autónomo que tiene ésta a pesar de lo otro que le da pretexto.

Al leer la crítica de Juna Tovar al libro *Lampa vida*, de Daniel Sada, puede comprobarse la coincidencia de los dos aspectos mencionados, salvo una diferencia: la extensión de una y otro. La brevedad del artículo de Tovar provoca sólo la alusión (característica de nuestras lecturas). No obstante, parece suficiente para establecer el ámbito donde se discutirá, en los próximos años, la no muy larga novela de Sada. Escribe Tovar:

"De entrada se percibe el tono peculiar, el insólito claroscuro, que alía la nitidez y el misterio. Juego de tensiones: la inclinación barroca tenida a raya por el temple clásico, como el hilo narrativo vertebró la visión lírica".

El crítico sintetiza algo que inevitablemente ocurre en *Lampa vida*. Cuando yo entré al libro, la figura de Lezama Lima empezó a estar presente —incluso el título me sugirió un falso anagrama—, junto con ese mundo de tonos entrañablemente peculiares del barroco. Andadas una páginas, la nitidez y el misterio se explican.

Primero, y esto sucede también en otros relatos de Sada, se tiene la sensación de una voz que transcurre con pudor entre las palabras (no creo, como afirma Tovar, que este "discurso" de— a entender cosas "más allá de las pala-



Daniel Sada

bras"). No mucho después se reconocen dos lenguajes en dos estructuras sintácticas, uno enrarecido y otro más o menos evidente. Podría decirse que así se permite la confluencia de los dos personajes centrales de la novela bajo la mirada de un tercero, Cristino Curiel, del que se dice que desvariaba, extremo de la lucidez, y quien afirma: "Yo conozco tu vida. Como que no es muy real".

El tema de la persecución, de la huída —sincrónicas en México con los cuentos de Elena Garro publicados recientemente—, el claroscuro, se ahondan en diferentes niveles. Desde el título, en el que se unen una voz extraña y una común, hasta la descripción del paisaje que contrasta con unos personajes absurdos por su indocilidad, por su querer caminar a un "lejos prohibido y extraño" (un lugar que es diferente porque se mantiene en el misterio de sus nombres, también posible anagrama de otros lugares: Macondo y Comala pueden originar Camoatí y Maloja).

Lenguaje del misterio barroco que se une a un lenguaje con raíces en dialectos reconocibles, dando forma a una sabida "multitud de matices, desde tendencias al clasicismo, pasando por el manierismo, hasta las del barroquismo más desenfundado (...). Entre uno y otro hay toda una gama de combinaciones y, además, las expresiones más libres

que han sido consideradas como productos de un arte "barroco popular" (Justino Fernández).

Pero es Severo Sarduy el que aclara mejor la disposición barroca. Este considera que el mecanismo de la prosa de Lezama Lima recuerda a otro utilizado por Raymond Roussel: "un proceso de sinonimización con "una expresión muy gráfica de la lengua cubana, y quizá hispanoamericana: *se lo tragó la tierra*", a la que Lezama transforma "El gritón, ingurgitando, se hundió tanto bajo la superficie, que ya no tenía rostro, y los pies prolongándose bajo una incesante refracción, iban a descansar en bancos de arena".

No lejos de estos modos, Sada escribe: "Las cocineras buenas para menear los caldos rechuleando el sabor, y la probada al tiempo con chupitos de niña o dando el sorbo grande en la cuchara". Y no es difícil encontrar a esto un giro cotidiano equivalente.

El conceptismo y el culteranismo son, según Julio Torri, modalidades de la sensibilidad barroca: ambas comparten un hacer retorciendo la sintaxis o la frase. "Góngora escribe indistintamente en dos estilos a lo largo de su carrera artística. El estilo ingenioso y lapidario de las letrillas y romances, y el estilo culto de los poemas centrales..." La similitud de esta manera con el ejercicio de Daniel Sada es notable: punto de confluencia de dos estilos: Torri recuerda además que para Alfonso Reyes el culteranismo era "un nuevo episodio de la dramática lucha entre el avasallador populismo de España y la minoría docta, empeñada en imponer al gusto normas clásicas".

Modalidades, como el paisaje y la voz en *Lampa vida*, uno retorcido y la otra lapidaria, que recogen de la memoria sobre todo el sonido y el ritmo de un idioma al que no debe permitírsele el reposo, son modelo de un idioma del arte que no obedece a la servicial gramática, reducida a unos cuantos usos. Esta actitud docta, sin embargo, que tendería al clasicismo sólo si su sentido fuera alcanzar la rigidez que deteriora el tiempo, no creo que trate de expresar el avasallador populismo de México. La materia sensible de que está compuesta la novela de Sada es engañosa a primera vista, como la arquitectura cuyas perfectas proporciones se instalan como una grandeza naturaleza ante los

▲ Daniel Sada: *Lampa Vida*. Premiá Editora, México, 1980.

ojos. Así, un fragmento como: "Pero lo malo es que aquí hay un mandamás, él nos controla, y pide y pide. Saca leyes que él hace. A veces se forma un gran jaleo", ha sido entendido por otros críticos bajo la idea de la denuncia y la solidaridad. Igual engaño de los sentidos se produce en el interior de los templos barrocos, donde la creencia religiosa se acentúa.

*Lampa vida* es como una cárcel de amor, pero no hay en ella ni oscuridad ni voluntad de ser —ese anacrónico concepto de la filosofía—. "Agreste errancia cruel y repetida siempre, de encarar lo terrible, el predominio amargo de lo rígido", escribe Sada y avanza, huye, se refugia en el movimiento de unos personajes que ya son otra vez la ilusión del lenguaje.

**Jaime G. Velázquez**

## "UN DÍA ES COMO UN PUÑADO DE TIERRA"

Aunque estas notas están lejos de querer dilucidar acerca del problema referente a qué es una novela y qué no lo es, nos vemos obligados a caer en él ya que el libro de Carlos Montemayor, *Mal de piedra*, es presentado, en su contraportada, como una novela precisamente. Claro está que es posible quedarse con el sustantivo "novela" como tal para nombrar a cualquier libro que trata una historia más o menos larga. Sin embargo, y sin intentar profundizar en el asunto señalado al principio de estas notas, el libro en cuestión sale de las fronteras conocidas para la novela tradicional. Si tuviéramos en la mente un esquema de este tipo de novela, la que nos ocupa aparecería como el cuaderno de notas para escribir una novela. Pero afortunadamente ese esquema novelístico dejó de ser indispensable hace ya suficientes años como para invalidar una novela que no es como esa novela.

Tomemos el asunto de otra manera. Evidentemente, *Mal de piedra* es un texto en donde se cruzan de manera indistinta tres líneas, que son las de la muerte ("la silicosis, la asfixia, la vejez



Carlos Montemayor

prematura") del abuelo y del hermano del narrador y, además, la línea del narrador mismo. Estas líneas están escritas en presente y en primera persona, en fragmentos numerados que se barajan a fin de no ofrecer trayectorias lineales.

El texto es sencillo, de lectura fácil, pero en ocasiones se perciben las dificultades que plantea una narración en presente y en primera persona. El tiempo presente exige limitarse a la acción que plantea la historia sin otros apoyos, lo cual hace que si esa acción no sostiene un interés por sí misma, decaiga, entonces, el interés del lector. Esta situación, cuando de una narración en primera persona se trata, se agudiza.

No obstante no se puede decir que ésta sea una característica constante de la novela a la que me refiero. Por otro lado, esa especie de paráfrasis del rito y de la terminología católicos concerniente a la defunción, es un documento interesante.

Por lo demás, el tema que corre como trasfondo es el de la miseria en que medio viven los mineros de esa zona norte de México, que no veo por qué no podría extenderse a los del resto de nuestro país y a los que conforman a lo que se ha dado en llamar "Tercer mundo".

El tema no es extraño para el autor, ya que éste es oriundo de Parral, Chihuahua, y tiene en su haber otra novela que, como su nombre lo indica, tam-

bién es sobre mineros: *Las minas del retorno*. Ese autor, que también escribe poesía y ensayo (*Abril y otros poemas; Los dioses perdidos y otros ensayos*), tiene un antecedente en prosa digno de mención; me refiero al pequeño volumen de cuentos *Las llaves de Urgel* (Premio Villaurrutia, 1971), que es de corte más bien fantástico, aunque en algunos de sus cuentos hace una existencial presencia de la muerte, que al que esto escribe le hizo recordar a Borges.

Es curioso el tono de estos escritores norteños. Pese a que no conozco a muchos, me vienen a la mente Jesús Gardea y Daniel Sada —de escritura y de edad diferentes, como lo son ambos respecto al propio Montemayor. Cuando los leo vivo un tiempo que no es el usual para mí; me trasladan a ámbitos lejanos; donde los minutos son largos y aunque siempre hay diálogos no hay muchas palabras. Debe ser parecido al desierto (que no lo conozco), a las estaciones con clima extremista, a ese tipo de contemplación que sólo en grandes extensiones se puede dar.

En *Mal de piedra* el tiempo transcurre con lentitud, casi no hay acción, y sí mucho de evocación, de recuerdo, contradictoriamente a la narración simultánea al curso de la narración misma que, como dije, tampoco es una narración muy clara: no se encuentra una consecución de hechos que lo lleven a uno a alguna parte. Tal vez, y aquí es donde es posible llegar a una conclusión, la estructura de esta novela no es la de una novela sino la de un *poema en prosa*, contado, platicado, con pausas, con respiraciones, en momentos adormilado por la remembranza, el clima, la sed, la tierra seca, la oración católica y las enfermedades que producen inevitablemente las condiciones ambientales de los mineros, en general, y de los dos parientes del narrador, en particular; y que los van venciendo hasta entregarlos a la muerte.

"...Un día es un puñado de tierra", es una idea que es como un estribillo del texto, y en realidad es también un buen concepto para acercarnos a *Mal de piedra*. El narrador se salvó de la muerte porque, obviamente, no fue a trabajar a la mina; quisieron protegerlo al mandarlo a trabajar a una tienda. Así que el narrador se queda, patriarcalmente, al cuidado de las mujeres y los

▲ Carlos Montemayor: *Mal de piedra*, Colección La red de Jonás, Premiá Editora. México, 1981.

niños. Esto último me vuelve a situar en el ambiente de esas zonas geográficas del país, en donde hábitos heredados por la tradición rigen la disciplina, la moral y la sobrevivencia de la familia, del individuo con respecto a ésta, y que, en suma, representa una forma de ver las cosas.

Este nombre de "prosa poética" no se le puede dar a este libro por el tono, la intensidad o el ritmo, ni tampoco por la forma, sino más bien por el planteamiento de los personajes y su desarrollo: la ausencia de una estructura novelística en la que los personajes vivan sus propias peripecias y la presencia del narrador, que es la novela misma, que da voz a sus muertos queridos y protección a su familia cada vez más indefensa por la muerte de los hombres que son los que trabajan y velan por el bienestar de la familia. El narrador se quedó solo para enterrar a los muertos (los hombres) y acoger a los vivos (mujeres y niños). Esto es, substancialmente, la novela de Carlos Montemayor, desde un punto de vista más estructural o formal que anímico o de gusto personal.

Humberto Guzmán

## DE LETRAS

### SALUDO A BORGES

Hoy es imposible hablar de literatura sin mencionar, o aludir, a Borges. Hasta aquellos que se cuidan minuciosamente de emitir las seis letras de su nombre, dibujan por ausencia esa presencia unánime. No siempre fue así. Aunque nos parezca imposible, hubo una época en que aquellas seis letras significaban nada, o muy poco. Ahora que estamos reunidos para celebrarlas —es decir: para celebrar el texto complejo y universal que ellas resumen—, quisiera evocar un día de 1937 en que las letras del nombre de Borges fueron eminentemente privadas.

Texto leído el 25 de agosto pasado, en la ceremonia de entrega del Premio Ollin Yoliztli a Jorge Luis Borges.



Jorge Luis Borges

Lo que ocurrió, si es que ocurrió así exactamente, fue un hecho mínimo: Borges entró en la librería Viau y Zona, que el año anterior había editado su libro de ensayos, *Historia de la eternidad*, y preguntó cuántos ejemplares se habían vendido. Le respondieron que 34. (En su "Autobiografía", Borges cuenta la anécdota; tal vez la cifra exacta no sea ésta.) 34 ejemplares. Su reacción fue de alivio: podía imaginarse a 34 lectores de aquel libro: si hubieran sido mil o dos mil, la tarea habría resultado imposible.

Yendo un poco más atrás, hasta 1923, año en que Borges publica su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, en edición de doscientos ejemplares, pagada por su padre, la situación es aún más precaria. Convencido de que no lograría vender el libro, Borges lleva algunos ejemplares a la redacción de la revista *Nosotros*, y sugiere a uno de sus directores, que colabore en la difusión del libro, colocando ejemplares en los bolsillos de los sobretodos de la gente que viene a la redacción. Es indudable que la maniobra tuvo éxito ya que este libro es uno de los auténticos *incunables* de la literatura latinoamericana de este siglo.

Recuerdo estas pobreza (que el propio Borges se ha encargado de contar) para situar mejor este homenaje. En 1923 todavía se podía justificar el desconocimiento unánime de Borges. Muchacho de 24 años, poeta de vanguardia que proclamaba estridentemente un ismo reciente y radical, el *ultraísmo*, Borges podía aceptar esa sóli-

da masa de indiferencia. Pero en 1937, cuando ya tenía cinco libros de ensayos en su haber, tres libros de poemas, y uno de relatos, 34 lectores era una cifra bien modesta aunque selecta. (Entre los lectores que no habían comprado el libro porque lo habían recibido directamente del autor estaba nada menos que Alfonso Reyes.)

¿Qué libro leyeron esos 34 privilegiados lectores, miembros insospechados de una pequeñísima secta? Entre los textos que el libro recogía, había por lo menos uno tan singular que su verdadera naturaleza sólo sería revelada cinco años después de esta publicación. Me refiero, claro está, a la reseña bibliográfica de *The Approach to Al-Mutásim*, novela policial publicada en Bombay por Mir Bahadur Ali. Esa reseña ofrecía no sólo un detallado resumen del libro sino que citaba fragmentos del texto inglés y juicios de escritores tan conocidos entonces como Dorothy L. Sayers y T. S. Eliot. Sólo al ser incluida esta reseña en una colección de relatos fantásticos que se publicó en 1941 con el título de *El jardín de senderos que se bifurcan*, se reveló el fraude: no había tal reseña porque no existía el libro, Borges lo había inventado todo, desde el título al autor y sus primeras críticas. Renovando un procedimiento que habían usado Samuel Butler y Thomas Carlyle, Borges había disfrazado de reseña bibliográfica un cuento alegórico.

Entre los lectores que creyeron en la existencia de *The Approach to Al-Mutásim* y hasta pidieron el libro a Inglate-

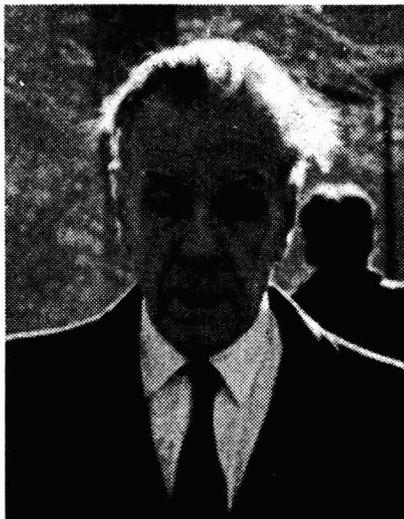
rra, se encontraba Adolfo Bioy Casares. Tardó un tiempo en saber que ese texto no existió nunca y que el único texto real era "El acercamiento a Almotásim", de su amigo Borges.

Escondido en el volumen de *Historia de la eternidad*, disfrazado por la naturaleza apócrifa de reseña, "El acercamiento a Almotásim" entraba en la corriente de las letras hispanoamericanas por una puerta doblemente falsa. Sólo aquellos privilegiados lectores de la primera edición pudieron por cinco años tener acceso a él. ¿Pero cuántos de esos 34 rarísimos lectores supieron descodificar su mensaje? Creo que muy pocos. A juzgar por mi experiencia (compré el libro poco después en Montevideo lo leí hasta aprenderlo casi de memoria), nadie dio con la solución. Si no llegué como Bioy a pedir el libro a Inglaterra, hice algo equivalente. En un cuaderno en que anotaba nombres y títulos de libros a verificar y estudiar, anoté con la mayor precisión posible los de Mir Bahadur Ali y *The Aproach to Al' Mutásim*.

Aquellos felices y pocos lectores (los *happy few* con que soñaba Stendhal) pasaron sobre "El acercamiento a Almotásim" sin saber que aquella falsa reseña y verdadero cuento sería la semilla de donde germinaría no sólo toda la ficción posterior de Borges —en que las apariencias de la realidad muestran ser apenas cifras de una irrealidad aún más incomprensible—. De aquel texto disfrazado de reseña bibliográfica nacería un concepto del texto literario como palimpsesto: cada texto es un campo magnético en que se cruzan los textos que el autor cita o alude, plagia o repite y que vienen de toda una producción, no individual (como querían engañarnos los románticos) sino impersonal y colectiva, como bien sabían los clásicos y redescubrieron Mallarmé y Valéry.

La intertextualidad de Julia Kristeva, y antes el dialogismo de Mikhail Bakhtin, y antes (mucho antes) el *Quijote* de Pierre Menard o el propio *Quijote* de Cervantes —es decir: la teoría y práctica de la literatura moderna— estaban implícitas en aquel texto mínimo, aquel texto que sólo quería parecer una reseña bibliográfica y que era algo más que eso: un manifiesto de la nueva literatura.

Sí, 34 lectores se asomaron a ese abismo textual sin saberlo. Se asombraron, o se divertieron, o se incomoda-



ron, y siguieron adelante. Dos décadas, o más, fueron necesarias para que esos 34 lectores convertidos en miles, empezaran a releer y redescubrir aquel texto y los otros que las seis letras del nombre de Borges habían empezado a difundir desde entonces. El resto de la historia es conocida y nos trae hasta este 25 de agosto en que son miles de miles los que leen, ríen o se asombran, citan o aluden o esquivan minuciosamente, aquellos textos sólo manejados entonces por los *happy few* que hoy son legión.

Querido Borges: Quise recordar esta anécdota de aquellos años de hierro en este día en que parece imposible imaginar que el mundo no hubiese oído hablar de Borges. Hoy, sus *Obras Completas* se venden en los puestos de diarios y en las librerías de los aeropuertos. Pero esa difusión no los ha abaratado. Siguen siendo tan seductores, tan misteriosos, tan nuevos como aquel día de 1937 en que usted entró en la librería Viau y Zona de Buenos Aires y se enfrentó con la realidad, imaginable, de 34 lectores fieles. En nombre de ellos, y tal vez en nombre de los miles de miles que llegaron después, quiero decirle que me siento honrado de estar con usted aquí y ahora en momentos en que el mayor premio literario de nuestra lengua —que ya ha sido prestigiado por Octavio Paz— reconoce la singularidad de su obra.

Muchas gracias.

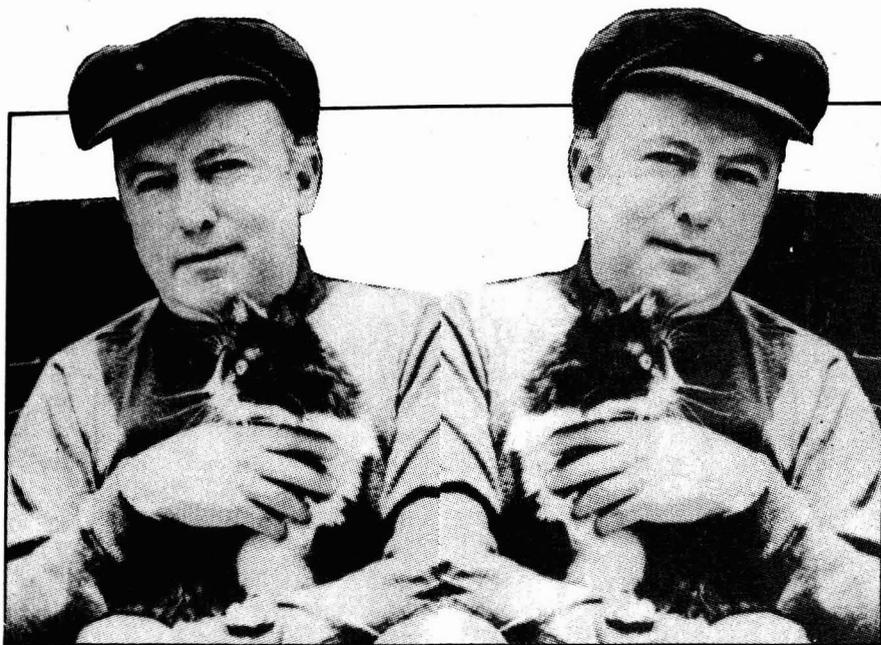
**Emir Rodríguez Monegal**

## NO TODOS LOS GATOS SON PARDOS

Hace poco sugería Gabriel Zaid, en una *Vida aleve* aparecida en la revista *Vuelta*, que si en *Lo demás es silencio*, Augusto Monterroso hace como que reúne la vida y la obra de Eduardo Torres, en *Viaje al centro de la fábula*. Eduardo Torres, hace como que reúne ocho entrevistas y un estudio profundo sobre Augusto Monterroso. Yo creo que Zaid tiene razón sólo que deja en el misterio la genealogía extraordinaria que vuelve a unos y otros personajes héroes de cuento maravilloso. La verdad es que en el principio fue un Gato llamado Eduardo Torres que soñaba que era un Gato llamado Augusto Monterroso que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un provinciano amante de las letras llamado Eduardo Torres que soñaba que era un Gato.

Cuando en una portada o contraportada de un libro atribuido a Augusto Monterroso o que reúne estudios o entrevistas sobre un autor así llamado vemos a un señor afable, de gorrita de pana, mirada un tanto burlona y sonrisa apenas insinuada, sosteniendo entre los brazos a un gatito inofensivo y un poco asustado, blanco y negro, lleno de bigotes y pestañas, retratado de perfil y que mira asombrado con un solo ojo hacia un punto invisible para nosotros donde se encuentra sin duda el objeto de su asombro que es sin duda un espejo (porque los gatos sólo miran tan consternados cuando lo que miran es o tiene las cualidades de un espejo), no hay duda: la fotografía que estamos viendo es el revelado de un negativo que es el sueño de aquel personaje que se sueña soñado por Augusto Monterroso. El asombro del gatito fotografiado es explicable porque lo que le devuelve el espejo invisible es otro gato inquietantemente parecido a él mismo y ese personaje ausente de la foto es el responsable de todo: del inocente gatito blanco y negro que hace como si fuera el gato de Monterroso, de un tal Eduardo Torres que hace como si fuera el personaje de un escritor que suele firmarse Augusto Monterroso y del hombre de la gorrita, que hace como si fuera el dueño del gatito y el inventor de un personaje ficticio llamado Eduardo To-

# RESEÑAS



Augusto Monterroso

rres y que, para todos esos efectos y otros tales como dedicar a sus amigos libros llamados *Movimiento perpetuo* o *La oveja negra y otras fábulas*, hace como si fuera Augusto Monterroso.

Yo antes creía que Tito amaba a los gatos. Ahora sé que los gatos aman a Tito como uno ama a sus sueños. Lo aman porque lo han inventado. Porque el Gato ausente de la fotografía, el gran responsable, es todos los gatos. O, mejor acaso, el Gato entealequia, el Gato platónico, el Gato más gato de todos los gatos, el Gato arquetípico. Y al inventar a Tito ese Gato que es todos los gatos lo hizo, como Dios al hombre, a su imagen y semejanza. O, como describía un contemporáneo de Huysmans el talante felino del autor de *A rebours*. "distráidamente atento, con una mirada de benévola malicia": tierno y juguetonamente cruel, curioso, entre próximo y distante, entre amistoso y solitario, todo ello por causa de esa arcaica sabiduría que les viene a los gatos y a Tito, como bien lo advirtió Théophile Gautier, de "seguir con los ojos, con una extremada intensidad de atención, escenas invisibles para los simples mortales".

Yo antes creía que Tito era Tito y Eduardo Torres su personaje. Después, más astuta, supuse que Tito era el mejor personaje de Eduardo Torres. Ahora sé que detrás de ambos está el Otro, el único que sabe a ciencia cierta quién es quién y cuál es el verdadero nombre escondido en ese seudónimo de Eduardo Torres que es Augusto Monterroso y en aquel otro, de Augusto Monterroso,

que es Eduardo Torres. T. S. Eliot nos puso al corriente de los Tres Nombres que son patrimonio de cualquier gato respetable: el cotidiano, ese que usa la familia para llamarlo todos los días; otro, más rebuscado, propio de los días de fiesta y, por último, el que sólo el gato conoce y jamás confesará, el nombre inescrutable, enigmático, singular, cuyo secreto se guarda en lo más recóndito de su visionaria disposición contemplativa. No nos queda más que conformarnos con llamar a Tito Tito o insinuar, si nos arriesgamos a competir con su ingenio, que sería más fidedigno presentarlo como el señor Eduardo Torres, su *alter ego*. Porque el tercer nombre, el verdadero, el del Gato inefable que está detrás del espejo invisible, soñando a los demás, ese nos estará siempre vedado.

Me atenderé, pues, haciendo como si nada de esto me afectara, a registrar lo que ese alguien que dice llamarse Augusto Monterroso nos dice, implícita o explícitamente, de la literatura. Monterroso es, de todos los escritores que conozco, el único que se toma, en serio, a la literatura como un juego. Es algo que se le agradece como agradecemos un poco de brisa en el bochorno de un mediodía de marzo. Cuando hay tantos que aspiran a cambiar el mundo desde la elocuencia de sus escritos, él reconoce que la literatura no tiene utilidad alguna ni sirve para transformar nada. Alérgico a los mesianismos, no se siente llamado a modificar la condición humana ni pretende volver mejores a los hombres o a las sociedades. Y no es

que se desentienda de las miserias de unos y otras. Es más: hasta confiesa profesar ciertas ideas políticas. Pero si le preguntan por la "responsabilidad social" del escritor dirá que la responsabilidad es de todos y que el escritor es artista y no reformador. ¿Cuál es entonces, la función de la literatura? "Ocupar la mente. Manejar el mundo de la imaginación. Alimentar esta necesidad inherente en todo ser humano. Expresar lo que otros no pueden expresar. Hacer ver a otros lo que no han sido capaces de ver, por distracción, por pereza o por miedo. En ésta y en todas las épocas. Para la literatura no hay épocas sino seres humanos en conflicto consigo mismos o con los demás."

Se trata, pues, de un juego que — como lo hace Tito — hay que tomarse muy en serio. Por eso las reglas de su juego literario son severas: no pretende nada menos que hacer, siempre, poesía. Por algo le gusta pensar que todo lo que escribe es un homenaje a Borges. Ese rigor le permite escribir poco y no repetirse. Su lupa desmesura ligeramente las cosas para que las veamos mejor pero, al mirar a los hombres, es menos amargo que tolerante: "Todos somos tontos", reconoce, y si esta tontería es inevitable ¿de qué servirían consejos o moralejas? Su inteligencia lo inclina al pesimismo y su corazón a la esperanza. No disimula esa ambivalencia de su temperamento y se declara, a la vez, escéptico del progreso lineal de la humanidad y partidario del socialismo. La historia ha repetido siempre sus ciclos y sería iluso esperar un paraíso eterno, perfecto e inalterable. Desconfía del futuro pero le gustaría que el mundo fuera, ahora, habitable. Mientras tanto, Tito nos presta su isleta de palabras para refugiarnos, por ratos, de la solemne seriedad de ese mundo y también de su estulticia y también de su crueldad. Es un malabarista hábil, tan hábil que llega a convencernos de que somos partícipes de esa destreza suya y de esa libertad. Y he aquí, probablemente, la palabra clave para aludir al estilo de Monterroso y a su trato con lo real y lo imaginario: lo que nos regala es la libertad del juego para sustraernos con festiva gravedad del espacio y del tiempo cotidianos. Si la literatura es un conjuro hay escritores que lo demuestran mejor que otros: Tito es uno de esos hechiceros que, gatos a veces y en disfraz humano otras, se deslizan sobre nuestros

tejados rondando sueños y vigalias, para colarse subrepticamente por la ventana en el momento menos pensado, formular las palabras propiciatorias y poner las cosas en su lugar: entonces sabemos, por fin, que todo lo que creíamos real es imaginario y que todo lo que habíamos supuesto imaginario es lo verdaderamente real.

**Julieta Campos**

## DE MÚSICA

### OPERA Y OPERITA

O de cómo las más altas expectativas en el terreno del drama musical pueden venirse abajo estrepitosamente. En medio de temporadas de ópera que van y vienen con mayor pena que gloria en el Palacio de Bellas Artes, encontré un par de representaciones que en su momento resultaron verdaderas (y agradables) sorpresas. No me atrevería a decir que el arte operístico mexicano alcanzó allí cimas insospechadas. No. Se trata simplemente de que se lograron funciones de ópera coherentes, redondas y que dejaron un sabor de algo hecho con interés, dedicación y decoro. Me refiero concretamente a las representaciones de *Tristán e Isolda* (de julio de 1979) y a las de *El buque fantasma* (de agosto de 1980). Estas dos óperas de Richard Wagner fueron las que salvaron del olvido a las respectivas temporadas en las que tuvieron lugar. Así, cuando se anunció otra ópera de Wagner para la más reciente temporada en Bellas Artes, me pareció casi obligatorio asistir a lo que quizá sería la continuación de un esfuerzo serio. Además, se dio la coincidencia añadida de que el director musical anunciado fue el austríaco Kurt Klippstatter, que fue el responsable de la buena dirección musical de las dos óperas wagnerianas anteriores. ¡Oh, decepción! En las representaciones de *Lohengrin* que tuvieron lugar en el mes de julio, más que una ópera bien realizada, el público pudo ver algo similar a un catálogo pormenorizado y bastante completo de los males que suelen aquejar al género en nuestro país. Estos

males fueron evidentes tanto en el plano musical como en el escénico, y para evitar cualquier posible asomo de chauvinismo justo es decir que se dieron por igual en la parte nacional y en la parte extranjera de la empresa operística. Paso, pues, a una breve descripción de esos males. Los problemas comenzaron aún antes de ser levantado el telón. En efecto, el preludio al acto primero de *Lohengrin*, una de las más brillantes páginas orquestales de Wagner, describe con admirable intensidad el tono místico que ha de permear el resto de la obra. El recurso orquestal más notable es allí el de la múltiple división de los violines en el registro agudo; la orquesta de la ópera no supo, o no pudo, guardar la muy precisa afinación que se requiere para estos pasajes, de modo que, en el espacio auditivo, ese tono místico se devaluó desde muy temprano. En cuanto el telón subió y comenzó la ópera en cuestión, de inmediato destacó la escenografía plana y poco imaginativa y la totalmente estática y acartonada acción escénica de los personajes, que aún resultaron más aplanados por una horrible iluminación que aparentemente era necesaria para la grabación televisiva que se estaba realizando.

El primer clímax de la obra sucede con la llegada de Lohengrin en un cisne fabuloso. Los medios escénicos empleados para ese momento fueron decididamente poco convincentes y anti-

climáticos, y aquí establezco de nuevo la comparación con aquellas dos óperas anteriores: por ejemplo, el momento de la aparición del buque fantasma en la ópera del mismo título había resultado, un año antes, un auténtico acierto escénico, lleno de intensidad y presencia dramática, es decir, la antítesis total del cisne de Lohengrin. A medida que la ópera transcurría, la caracterización de los personajes resultaba tan poco convincente que el público no pudo menos que cambiar su afiliación al lado de los malos (que resultaron, escénicamente, menos malos que los buenos), ya que los buenos parecían personajes salidos del Teatro Fantástico. Mientras tanto, los músicos seguían haciendo de las suyas: las trompetas fuera de la escena, que anunciaban toda clase de acontecimientos, invariablemente equivocaron la afinación y el registro. Varios filtros de colores cayeron de la tramoya al escenario en momentos claves, y al final de cada acto las caídas del telón fueron extemporáneas y equivocadas, para mayor desgracia de la continuidad dramática. Tal continuidad, por otra parte, fue constantemente agredida por el irrespetuoso público. Me refiero al hecho de que una ópera de Wagner se distingue de una ópera italiana tradicional (entre muchas otras cosas) en que en vez de ser una sucesión interrumpida de arias, duetos y coros, es una obra unitaria, monolítica, en la que música y palabra



Richard Wagner por Gill

fluyen sin cortes para comunicar una idea dramática bastante más interesante y compleja que las comedias (o tragedias) de enredo de la ópera convencional. De ahí que resulte fuera de lugar que una ópera de Wagner sea interrumpida una docena de veces por destemplados gritos e irreverentes aplausos, cuando la música sigue sin interrupción hacia su consecuencia lógica.

En fin, que después de todo esto sería injusto no mencionar lo que tuvo de rescatable aquel *Lohengrin*. Primeramente, la presencia de Mignon Dunn, que tiene la ventaja de que además de cantar actúa. El personaje de Ortrud que interpretó no abre la boca prácticamente en todo el primer acto, y sin embargo su presencia escénica borró a los demás (personajes), débilmente caracterizados. De entre todos ellos, el único que parecía estar en su adecuado nivel fue el Heraldito interpretado por Carlos Fulladosa. ¿Por qué? Por el tono neutro, equilibrado y sin exageraciones teatrales que el intérprete dió a su personaje; ese tono, por otra parte, se antoja más convincente para este tipo de historias mitológicas que la afectación dramática mal lograda. Como posible prueba, me remito al film *Lancelot du lac* de Robert Bresson. Conclusión: si en la siguiente temporada de ópera aparece Wagner será necesario asomarse para ver si se vuelve al decoro o si la decadencia aumenta.

Gran expectación (y grandes entradas en la Sala Nezahualcóyotl) causó la visita a México de los Niños Cantores de Viena. Esto no es para extrañar a nadie, si consideramos la peculiar afición que el mexicano suele tener por los enanos, ya sea que canten o no. Y digo esto sin afán peyorativo, al menos hacia los Niños Cantores, porque ante una manifestación como ésta el público suele admirar más la falta de edad que las cualidades musicales, lo que genera una rara admiración por el niño grande o adulto chiquito, según sea la visión de cada quien. Por lo demás, después de oír al grupo austriaco uno se imagina que la edad ideal para oír a estos jóvenes cantantes es la de los quince, a más tardar dieciocho años. Oírlos muchos años después de tal edad permite un cierto distanciamiento, que quizá sea lo conveniente ante un fenómeno musical tan *sui géneris*.



Richard Wagner por Levine

El contenido de uno de los programas ofrecidos por los Niños Cantores de Viena fue una muestra más o menos variada del repertorio del grupo: Galuppi, Victoria, Mozart, Schubert, Britten, Kodaly. Y, por supuesto, no faltaron varios números de Johann Strauss. Uno de ellos es precisamente la operita a la que me refiero en el título de marras, y que resultó lo más curioso del programa. Se trató, en efecto, de la puesta en escena (con vestuario, sin escenografía, con acción escénica, sin iluminación especial) de un sencillo cuento infantil. Buen canto, algunos divertidos gags visuales, un par de caracterizaciones interesantes y ciertos momentos que rayaron en lo surrealista, como la versión militar de la *Marcha Radetzky* hecha por soldaditos tiesos dirigidos por un mini-capitán bastante borracho, todo con un ambiente parecido al de un grupo de bastoneras. Finalmente, la verdad es que lo que muestran estos Niños Cantores de Viena es una gran disciplina, una técnica que ya quisieran muchos cantantes de más edad, y cierta soltura, envidiable sin duda, en sus presentaciones. Respecto a la disciplina y la musicalidad no hay que olvidar que estos niños provienen de Austria, cuna del linaje musical más noble de la música occidental. Remitiéndome un poco a

la historia añeja de este grupo, y al hecho de que grandes compositores pertenecieron al conjunto o colaboraron con él, no pude dejar de imaginar una curiosa imagen el día de la presentación de los Niños Cantores de Viena. Imaginé a los Niños Cantores de otra época, indefinida en el tiempo pasado, siguiendo las indicaciones de su director; el niño Haydn con su nariz aguileña, soñando en cómo hacer surgir una nueva orquesta de la nada; el niño Mozart con su peluca empolvada, frágil y un poco asustado por su omnipresente padre; el niño Beethoven de descuidada melena, luchando por oír y por ser oído por sobre los otros niños; el niño Schubert, regordete y bonachón, cantando mejor que todos ellos; el niño Liszt de lánguida mirada, deseando que el coro fuera mixto; el niño Bruckner, con sus pantalones demasiado grandes, maquinando monumentales obras en su cabeza casi rapada; y, tomando alguna licencia histórica, imaginé también al niño Mahler, nervioso e impaciente, angustiado por los demás niños muertos, y finalmente, al niño Schoenberg, de enormes ojos, planeando con toda certidumbre la futura desaparición de todo aquello.

Juan Arturo Brennan

OBRA COMPLETAS  
**JOSE +**  
**REVUELTAS**

OBRA LITERARIA

- ① LOS MUROS DE AGUA
  - ② EL LUTO HUMANO
  - ③ LOS DÍAS TERRENALES
  - ④ EN ALGÚN VALLE DE LÁGRIMAS
  - ⑤ LOS MOTIVOS DE CAÍN
  - ⑥ LOS ERRORES
  - ⑦ EL APANDO
  - ⑧ DIOS EN LA TIERRA
  - ⑨ DORMIR EN TIERRA
  - ⑩ MATERIAL DE LOS SUEÑOS
  - ⑪ LAS CENIZAS
- OBRA LITERARIA PÓSTUMA

OBRA TEÓRICA Y POLÍTICA

- ⑮ MÉXICO 68: JUVENTUD Y REVOLUCIÓN
- ⑰ ENSAYO SOBRE UN PROLETARIADO SIN CABEZA
- ⑱ CUESTIONAMIENTOS E INTENCIONES

OBRA VARIA

- ⑳ EL CONOCIMIENTO CINEMATográfico Y SUS PROBLEMAS
- ㉓ TIERRA Y LIBERTAD GUIÓN CINEMATográfico

Edición: 1984  
 Aguascalientes, Méx. 14 204  
 561 27 43

Aguascalientes, Querétaro, Jalisco  
 Aguascalientes, 32 140  
 561 27 43

**Evadio Escalante**

**José Revueltas**  
 una literatura del "lado moridor"



**DISTRIBUIDORA DE LIBROS DE LA UNAM**



- VIAJE AL CENTRO DE LA FABULA  
Augusto Monterroso, \$ 80.00
- COPIADOR DE CARTAS Y DIARIO PARTICULAR  
Manuel Vilar, \$ 180.00
- SUPLEMENTO AL THEATRO AMERICANO  
(La Ciudad de México en 1755)  
José Antonio de Villaseñor y Sánchez, \$ 120.00
- EL TEATRO BULGARO  
P. Yavorov, R. Stoyanov, \$ 140.00
- LA DISPERSION DEL MANIERISMO  
Jorge Alberto Manrique, \$ 300.00
- GORGIIAS PLATON  
Versión de Ute Schmidt O., \$ 130.00

**COLECCION CUADERNOS DE POESIA**

- EL ERROR  
Francisco Segovia, \$ 50.00
- DURAMAR  
Antonio Leal, \$ 60.00
- VISPERA  
Filiberto Cruz Obregón, \$ 50.00
- POR INSTANTES, LOS PRODIGIOS  
Antonio Castañeda, \$ 50.00
- BISUTERIA  
Tomás Segovia, \$ 50.00
- EL TRES ES SIEMPRE MAGICO  
Manuel Durán, \$ 50.00

**LIBRERIAS UNAM:**

- INSURGENTES SUR 299
- PALACIO DE MINERIA
- ZONA COMERCIAL DE C.U.

lo mejor de las artes

SABADOS Y DOMINGOS A LAS 17:00 HORAS EN TVONCE

El Palacio de Minería te ofrece

los eventos culturales que promueve. Asiste y disfrútalos.

difusión cultural/UNAM

# naturaleza

publica en su último número:

albert v. baez  
ciencia para la educación del futuro

ricardo lópez wilchis  
los reptiles y el agua

manuel i. guerrero  
la esperanza en el mar

de venta en algunas librerías  
ejemplar: \$ 45.00  
suscripción anual: \$ 230.00

mayor información en comercio y administración 26,  
apartado postal 69-607 méxico 21, d. f.

copilco-universidad, d. f.  
tels 548 84 35 y 548 84 75





REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD**  
DE MÉXICO